

Современные художники, Том 4 (из 5)

Джон Раскин

Modern Painters, Volume 4 (of 5)

John Ruskin



Электронная книга проекта "Гутенберг" современных художников, том 4 (из 5)

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Современные художники, Том 4 (из 5)

Автор: Джон Раскин

Дата выхода: 13 марта 2010 [Электронная книга №31623]

Язык: Английский

В титрах: Продюсерами выступили Мариус Мази, Джульет Сазерленд и команда онлайн-распространяемой корректуры на <http://www.pgdp.net>

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА " СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ", ТОМ 4 (Из 5) ***

Примечание переписчика:

Исправлено несколько типографских ошибок. Они отображаются в тексте следующим образом, а объяснение появится при наведении указателя мыши на выделенный отрывок. Разделы на греческом языке будут переведены при наведении на них указателя, а слова, использующие диакритические знаки в расширенном дополнительном блоке Latin, который может не отображаться в некоторых шрифтах или браузерах, будут отображаться в версии без акцента.



КАПЕЛЬБРЮККЕ, ЛЮЦЕРН.
С РИСУНКА РАСКИНА.

Библиотечное издание

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ДЖОНА РЕСКИНА

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ

Том IV — О КРАСОТЕ ГОР

Том V — О КРАСОТЕ ЛИСТЬЕВ

— О КРАСОТЕ ОБЛАКОВ

— ИДЕЙ ОТНОШЕНИЯ

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕЧНАЯ АССОЦИАЦИЯ

НЬЮ-ЙОРК

ЧИКАГО

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ.

ТОМ IV.,

СОДЕРЖАЩИЙ

ЧАСТЬ V.,

О КРАСОТЕ ГОР.



Врата холмов.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Я надеялся, что этот том обойдется без предисловий; но, просматривая страницы, я нахожу в них различные отступления от прежних целей, которые требуют словесного пояснения.

Из этих недостатков главным является отсутствие ссылок на пейзажи Пуссена и Сальватора; моим первоначальным намерением было привести различные примеры их рисунков гор, чтобы их можно было сравнить с пейзажами Тернера. Но десять лет, прошедших между началом этой работы и ее продолжением, научили меня, среди прочего, тому, что Жизнь короче и ее труднее разделить, чем я предполагал; и теперь я думаю, что ее часы можно потратить с большей пользой, чем на создание факсимиле плохой работы. Потребовалось бы величайшей осторожности и длительного труда, чтобы дать неискаженное изображение

картины Сальватора или любой другой работы в зависимости от свободных взмахов кисти, чтобы не исправить и не испортить ее. Возможно, в следующем томе я приведу один или два примера, связанных с растительностью; но в целом я буду довольствоваться тем, что обращаю внимание читателя на факты в nature и у Тернера, предоставив ему самому проводить любые сравнения, которые он сочтет целесообразными.

Я боюсь также, что вы можете испытать разочарование, не найдя табличек с более полной тематикой, иллюстрирующих эти главы о красоте гор. Но анализ, к которому я должен был приступить, требовал разбора рисунков, а не их полного представления; в то же время в масштабе любой читаемой страницы невозможно было дать эффективное представление больших рисунков. Даже моя виньетка, фронтиспис к третьему тому, частично испорчена из-за того, что на ней слишком мало белой бумаги; а на пятидесятой пластинке из "Гольдау" Тернера из-за сокращения неизбежно отсутствует половина деталей переднего плана. Сокращать рисунки Тернера вообще - пустая трата времени и средств; и поэтому я рассматриваю эти тома только как *руководства* к ним, надеясь впоследствии проиллюстрировать некоторые из лучших в их собственном масштабе.

Некоторые из табличек в их нынешнем положении кажутся почти ненужными; **14 и 15**, например, в Vol. III. Это иллюстрации к главам о Небесном Своде в пятом томе; но у меня получилось бы непропорционально много листов, если бы я поместил в этот том все, что нужно; и поскольку эти два в некоторой степени касаются различных вопросов, затронутых в третьем, я поместил их там, где они упоминаются впервые. Фронтиспис в основном отсылает к тем же главам, но в трех своих разделах представляется надлежащим введением ко всей нашей теме. Это простой набросок с натуры, сделанный на закате с холмов близ Комо, примерно в двух милях вверх по восточной стороне озера и примерно в тысяче футов над ним, с видом на Лугано. Небо немного тяжеловато для обзора пейзажа внизу, но я не отвечаю за небо. Это было *там*.^A

В многочисленных надписях и ссылках этого тома, возможно, есть одна или две нелепые ошибки; но их не так много, чтобы возникла необходимость отложить выпуск тома, пока я еще раз просмотрю его в поисках их. Читатель, возможно, будет достаточно любезен, чтобы сразу отметить, что на странице 182 в первой строке текста слова "общая достоверность" относятся к измерениям углов, а не к диаграммам; последние приведены просто для справки и могли бы вызвать некоторое замешательство, если бы предполагалось, что заявление о точности измерений относится к ним.

Я хотел предостеречь читателя от одного или двух серьезных заблуждений; но в целом, поскольку я честно пытался сделать книгу понятной, я полагаю, что она будет понятна любому, кто сочтет ее заслуживающей внимательного прочтения; и с каждым днем я все больше убеждаюсь, что никакие предупреждения не могут уберечь от непонимания тех, у кого нет желания понимать.

Датский холм, март 1856 года.

^A Люди, не знакомые с горными пейзажами, склонны забывать, что горное небо часто находится близко к зрителю. Черная грозовая туча может буквально броситься ему в лицо, в то время как голубые холмы видны сквозь ее разрывы примерно в тридцати милях отсюда. Вообще говоря, мы недостаточно понимаем близость многих облаков, даже в равнинных странах, по сравнению с горизонтом суши. Смотрите также завершение § 12 в главе. III этого тома.

Содержание.

ЧАСТЬ V.

О КРАСОТЕ ГОР.

	страница
Глава I.— О тернеровской живописной	1
" II.— О тернеровской топографии	16
" III.— О тернеровском свете	34
" IV.— О тернеровской тайне: во—первых, как существенной	56
" V.— О тернеровской тайне: Во—вторых, Своевольной	68
" VI.— О Небесном своде	82
" VII.— О Суше	89
" VIII.— О материалах гор: во—первых, о компактных кристалликах	99
" IX.— Из горных материалов: Во—вторых, кристаллы сланца	113
" X.— Из горных материалов: В—третьих, Когеренты сланца	122
" XI.— Из горных материалов: В—четвертых, Компактные когеренты	127
" XII.— Горной скульптуры: Во—первых, Боковые хребты	137
" XIII.— Горной скульптуры: Во-вторых, Центральные вершины	157
" XIV.- Результирующие формы: Во-первых, Эгиль	173
" XV.- Результирующие формы: Во-вторых, Гребни	195
" XVI.- Результирующие формы: В-третьих, Пропасти	228
" XVII.- Результирующие формы: в-четвертых, Берега	262
" XVIII.- Результирующие формы: в-пятых, Камни	301
" XIX.- Горный мрак	317
" XX.- Горная слава	344

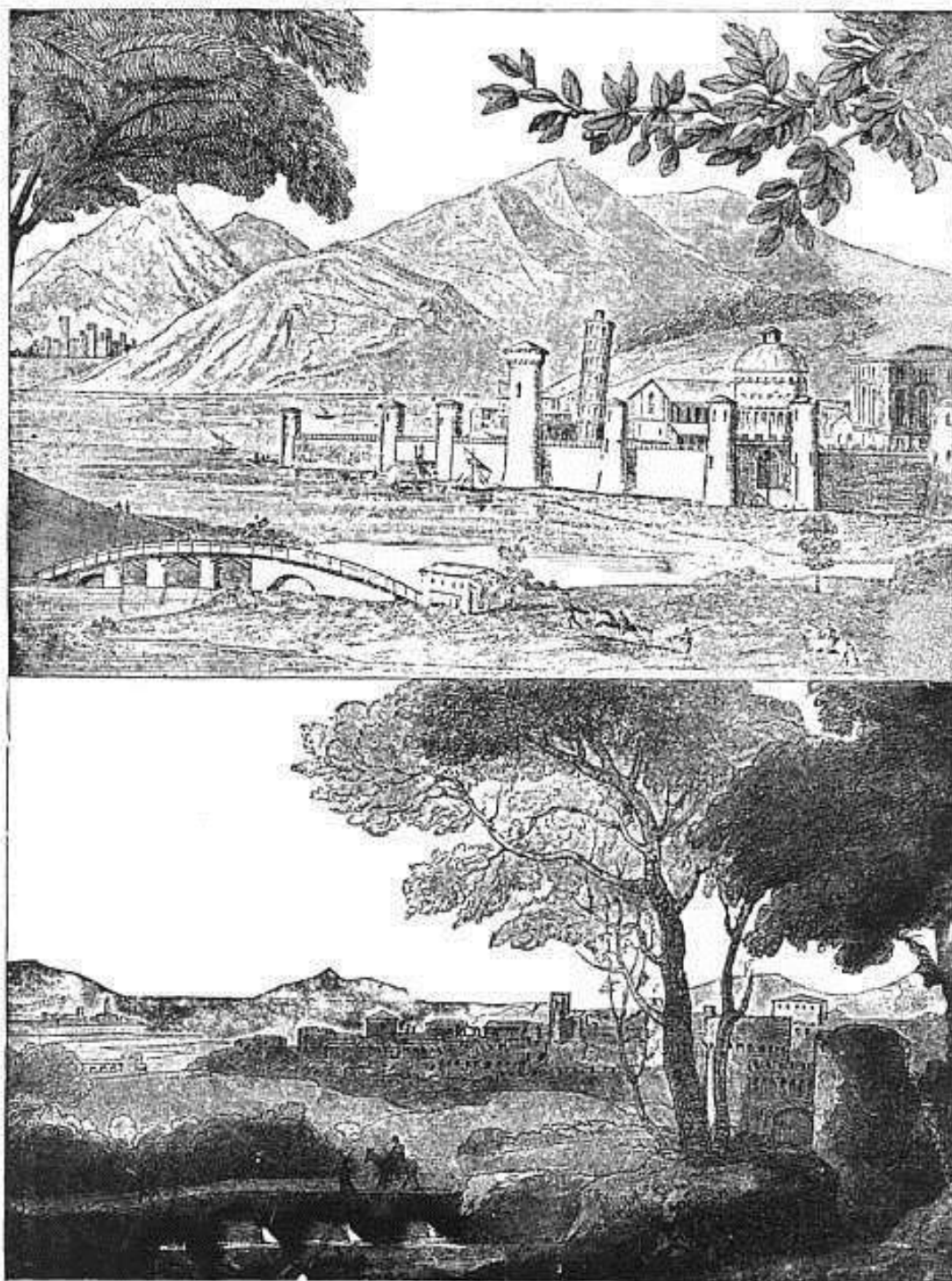
ПРИЛОЖЕНИЕ.

I. Современный гротеск	385
II. Расщепление горных пород	391
III. Логическое образование	399

СПИСОК ТАБЛИЧЕК К ТОМУ IV.

Нарисованные гравировка,

звание. Врата холмов	Дж . М. У. Тернер	Дж .	
Табличка		Обращенная к странице	
18. Переход от Гирландахо к Клоду	Гирландахо и Клоду	Дж. Х. Ле Ке	1
19. Живописность ветряных мельниц	Стэнфилда и Тернера	Дж. Х. Ле Ке	7
20. Перевал Файдо. 1. Простая топография	Автор	Автор	22
21. Перевал Файдо 2. Тернеровская топография	Дж. М. У. Тернер	Автор	24
22. Самый ранний "Ноттингем" Тернера	Дж. М. У. Тернер	Т. Мальчики	29
23. Последний " Ноттингем" Тернера	Дж . М. У. Тернера	Т. Мальчики	30
24. Башни Фрибурга	Автор	Дж. К. Армитедж	32
25. Общие положения	Автор	Дж. Х. Ле Ке	32
26. Закон мимолетности	Автор	Р. П. Кафф	71
27. Осина при идеализации	Тернер и др.	Дж. Казен	76
28. The Aspen Неидеализированный	Автор	Дж. Си Армитидж	77
29. Неоднозначная структура	Автор	Дж. Си Армитидж	160
30. Идеал Эгиля	Автор и др.	Р. П. Кафф	177
31. "Эгиль Блэттер"	Автор	Дж. К. Армитидж	185
32. Эгюий-рисунок	Тернера и др.	Ж. Х. Ле Ке	191
33. Контурсы Эгюий Бушар	Автор	Р. П. Кафф	204
34. Декольте Эгюий Бушар	Автор	Автор	211
35. Гребни Ла-Кот и Таконе	Автор	Автор	212
36. Гребень Ла-Кот	Автор	Т. Люптон	213
37. Гребни сланцевых кристалликов	Дж. М. У. Тернер	Автор	222
38. Червен, с Востока и северо-востока	Автор	Дж. К. Армитидж	233
39. Сервин с северо-запада	Автор	Дж. К. Армитидж	238
40. Горы Вильнева	Автор	Дж. Х. Ле Ке	246
12. А. Берега Уорф	Дж. М. У. Тернер	То. Люптон	251
41. Скалы Ароны	Автор	Ж. Х. Ле Ке	255
42. Изгиб листьев магнолии и лабурнума	Автор	Р. П. Кафф	269
43. Кривизна листьев Мертвого лавра	Автор	Р. П. Кафф	269
44. Искривление листьев Молодого плюща	Автор	Р. П. Кафф	269
45. Искривление обломков	Автор	Р. П. Кафф	285
46. Опоры Альпа	Автор	Ж. Х. Ле Ке	286
47. Каррарский карьер	Автор	Ж. Х. Ле Ке	299
48. Банк сланцевых кристаллов	Дагерротип	Дж. К. Армитиджа	304
49. Правда и неправда Стоунз	Тернера и Клода	Тех. Люптон	308



18. Переход от Гирландахо к Клоду.

ЧАСТЬ V.

О КРАСОТЕ ГОР.

ГЛАВА I.

О ТУРНЕРОВСКОЙ ЖИВОПИСНОСТИ.

§ 1. Работа, которую мы предложили себе ближе к концу последнего тома в качестве первой для выполнения в этом, заключалась в изучении тех особенностей системы, в которых Тернер либо стоял особняком даже в современной школе, либо был выдающимся представителем современной практики в противовес древней.

И самый интересный из этих предметов исследования, с которого, следовательно, лучше всего начать, - это точная форма, в которой он допустил в свое творчество современное чувство живописного, которое, поскольку оно заключается в наслаждении разрушением, является, пожалуй, самым подозрительным и сомнительным из всех персонажей, отчетливо присущих нашему характеру и искусству.

Это особенно важно, потому что оно никогда не появлялось, даже в малейшей степени, вплоть до дней упадка искусства в семнадцатом веке. Любовь к опрятности и аккуратности, в противоположность всякому беспорядку, сохраняется вплоть до детства Рафаэля без малейшего вмешательства каких-либо других чувств; и только при Клоде и во многом благодаря его влиянию новое чувство отчетливо проявляется.

На фото 18 показано, какие изменения Клод привык вносить в башни и фон Гирландахо; старый флорентиец с предельной аккуратностью передает свое представление о Пизе с ее падающей башней, а красивый юноша скачет по аккуратным мостам на прекрасных лошадях; Клод превращает изящные башни и стены в неразборчивые руины, хорошо построенный мост - в прочный каменный, красивого всадника - в усталого путника, а идеально нарисованную листву - в путаницу перелесков.¹

Насколько он был прав, поступая так; или насколько правы современные люди, доводя этот принцип до крайности и всегда стремясь к убогой деревенщине или задумчивому разорению, мы должны теперь попытаться выяснить.

Сущность живописного характера уже была определена² как возвышенность, не присущая природе вещи, но вызванная чем-то внешним по отношению к ней; подобно тому, как неровность крыши коттеджа обладает чем-то горным, не принадлежащим коттеджу как таковому. И это величие может заключаться либо во внешней грубости и других видимых чертах характера, либо оно может лежать глубже, в выражении печали и старости, атрибутов, которые оба являются возвышенными; не доминирующее выражение, а смешанное с такими знакомыми и распространенными чертами, которые мешают объекту стать совершенно жалким в своей печали или совершенно почтенным в своем возрасте.

§ 2. Например, я не нахожу слов, чтобы выразить то огромное удовольствие, которое я всегда испытываю, впервые оказавшись после некоторого длительного пребывания в Англии у подножия старой башни церкви Кале. Большой безнадзорности, благородный unsightliness из нее; учет своих лет написано так явно, но без признаков слабости или упадка; его корма опустошения и мрак, съедает канал ветры, и заросшая горькой морской травы; ее шифера и

черепицы потрясли весь мир и аренду, и еще не падает; его пустынный кирпичной кладки полном болтов, и отверстия, и уродливые трещины, и все же сильным, как голые коричневые скалы; его невнимательности, что любой человек думает или чувствует, выдвигая никаких претензий, не имея ни красоты, ни желательность, гордости, ни благодати; но ни прося жалости; не так, как руины, бесполезное и жалкое, слабо и нежно болтливое о лучших днях; но полезно все-таки, пройдя через ежедневный труд,—как-нибудь рыбака, избили серый штурмом, но рисунок его повседневной сети: так он стоит, с жалобой о его прошлом молодежь, в бланшированном и скудные массивность и прочность, собирая человеческие души вместе под ним; звук колокольчиков к молитве, по-прежнему катится по его сдает; и серый пик, он увидел далеко за морем, основные три, которые возвышаются над отходов при катании, песка и hillocked берег—маяк для жизни и колокольни для труда, и для терпения и похвалы.

§ 3. Я не могу передать и половины странных удовольствий и мыслей, которые приходят ко мне при виде этой старой башни; ибо, в некотором роде, это воплощение всего, что делает Европейский континент интересным, в отличие от новых стран; и, прежде всего, это полное выражение той старости посреди активной жизни, которая соединяет старое и новое в гармонии. У нас, в Англии, есть наша новая улица, наша новая гостиница, наша зеленая подстриженная лужайка и наши руины, возникающие из нее, — простой *образец* средневековья, положенный на кусок бархатного ковра для показа, который, если бы не его размеры, с таким же успехом мог бы сразу оказаться на музейной полке, под прикрытием. Но на Континенте неразрывны связи между прошлым и настоящим, и при том использовании, для которого они могут служить, седовласым обломкам позволяют оставаться с людьми; в то время как в непрерывном ряду видно, как поколения уцелевших зданий сменяют друг друга каждое на своем месте. И, таким образом, в своей обширности, в своих допустимых свидетельствах медленного упадка, в своей бедности, в своем отсутствии всякого притворства, всякой показухи и заботы о внешнем виде эта башня в Кале несет в себе бесконечное количество символизма, тем более поразительного, что обычно она контрастирует с английскими сценами, выражающими чувства, прямо противоположные этим.

§ 4. И мне жаль говорить, что оппозиция наиболее отчетлива в этой благородной беспечности относительно того, что люди думают об этом. Однажды, приехав с Континента, чуть ли не первой надписью, которую я увидел на моем родном английском, была такая:

"Сдать в аренду Приличный дом на этой дороге".

И это сильно поразило меня, потому что я в течение семи месяцев не сталкивался с идеей аристократизма среди верхних известняков Альп; и я не думаю, что у континентальных наций вообще *have* Они бы рекламировали "красивый" дом, или "большой", или "удобный"; но никакими терминами, используемыми в их нескольких языках, они не смогли бы добиться английского "genteel". Подумайте немного обо всей подлости, которая заключена в этом эпитете, и тогда увидите, как пренебрежительно будет выглядеть шпиль Кале, когда вы в следующий раз пересечете Ла-Манш.

§ 5. Величие и возраст этого шпиля также в точности противоположны главным проявлениям современной Англии, какими они ощущаются при первом возвращении в нее; эта поразительная малость как домов, так и пейзажа, так что голова пахаря в долине находится на одном уровне с вершинами всех окрестных холмов; и дом организован как полноценное заведение — гостиная, кухня и все остальное, с молотком на двери, и чердачным окном на крыше, и аркой на втором этаже, ³ на крыше. масштаб двенадцать футов в ширину и

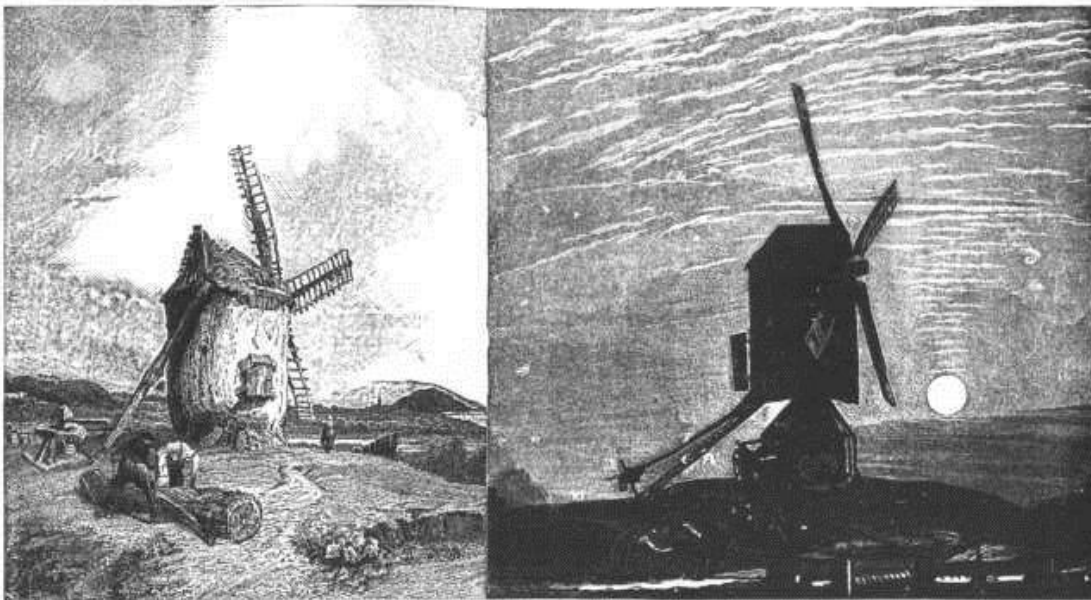
пятнадцать в высоту, так что по меньшей мере трех таких хватило бы на закрома обычного швейцарского коттеджа; а также наша безмятежность совершенства, наш покой тщеславия, делается все, что вульгарные умы могут вообразить желающим быть сделанным; повсюду царит дух принципиальных горничных, стремящихся к постоянному соблюдению приличий и обновлению, так что ничего не устарело, а только "старомодно" и современно, так сказать, по актуальности и впечатляющей только с прошлогодними шляпками. За границей здание восьмого или десятого века стоит полуразрушенное на открытой улице; вокруг него играют дети, крестьяне сгребают в кучу зерно, вчерашние постройки ютятся вокруг него, вкладывают свои новые камни в его трещины и сочувственно дрожат, когда оно дрожит. Никто не удивляется этому и не думает о нем как об отдельном, о другом времени; мы чувствуем, что древний мир реален и един с новым: древность - это не мечта; это скорее дети, играющие вокруг старых камней, которые и есть мечта. Но все это непрерывно; и слова "из поколения в поколение" там понятны. Тогда как здесь мы имеем живое настоящее, состоящее только из того, что "модно" и "старомодно"; и прошлое, от которого не осталось и следа; прошлое, которое крестьянин или горожанин больше не могут себе представить; все одинаково далекие; королева Елизавета такая же старая, как королева Боадия, и оба невероятные. В Вероне мы смотрим из окна Кан Гранде на его могилу; и если он не стоит рядом с нами, мы чувствуем только, что он в могиле, а не в комнате, — не то чтобы он *стар*, но что он мог бы быть рядом с нами прошлой ночью. Но в Англии мертвые мертвы для достижения цели. Невозможно поверить, что они когда-либо были живы или чем-то еще, кроме того, чем они являются сейчас - именами в школьных учебниках.

§ 6. Затем этот дух аккуратности. Гладкая брусчатка; выщербленные, твердые, ровные дороги без колеи; аккуратные ворота и таблички, воплощение границы и порядка, остроты и еловости. За границей загородный дом в какой-то мере признается в человеческой слабости и человеческих судьбах. Все еще стоят старые величественные ворота, на которые толпа сильно давила во время Революции, и с тех пор расшатанные петли никогда не работали так хорошо; и сломанная борзая на столбе — все еще сломанная — так даже лучше; но длинная аллея изящно бледнеет от свежей зелени, а внутренний двор пестрит апельсиновыми деревьями; сад немного пришел в запустение — с тех пор, как мадемуазель вышла замуж, о нем никто особо не заботится; и один ряд квартир заперт — никто не заходит в них с тех пор, как мадам умерла. Но с нами, кто бы ни женился или ни умер, мы ничем не пренебрегаем. На следующее утро все снова отшлифовано и отточено; и счастливы ли люди или несчастны, бедны или преуспевают, мы все равно подметаем лестницы в субботу.⁴

§ 7. Итак, я долго настаивал на этом английском характере, потому что хочу, чтобы читатель полностью понял противоположный элемент благородной живописи; его выражение, а именно, *страдания, бедности или упадка*, благородно переносимых непритязательной силой сердца. Не только непритязательный, но и бессознательный. Если в здании присутствует видимая задумчивость, как в разрушенном аббатстве, оно становится красивым или претендует на то, чтобы стать им; но живописность заключается в бессознательном страдании — во взгляде старого рабочего, не подозревающего, что в его седых волосах, иссохших руках, и загорелой груди есть что-то трогательное; и, таким образом, существуют две крайности: сознание пафоса в признанном разрушении, которое может быть красивым, а может и не быть, в зависимости от его вида; и полное отрицание всех человеческих бедствий и забот, в подчеркнутых приличиях и опрятности английского модернизма: и между ними есть бессознательное признание фактов бедствия и упадка в словах; все это время выполнялась тяжелая работа в мире, и никто не просил о жалости и не боялся презрения. И это выражение этого шпиль в Кале и всех живописных предметов в той мере, в какой они вообще имеют ментальное или человеческое выражение.

§ 8. Я говорю, в той мере, в какой они обладают ментальным выражением, потому что их чисто внешняя привлекательность — то, что делает их приятными в живописи или, в буквальном смысле, живописными, — это их действительное разнообразие цвета и формы. Битый камень неизбежно имеет более разнообразные формы, чем цельный; изогнутая крыша имеет больше разнообразных изгибов, чем прямая; каждый нарост или расщелина сопряжены с некоторой дополнительной сложностью света и тени, а каждое пятно мха на карнизе или стене усиливает восхитительность цвета. Следовательно, в совершенно живописный объект, такой как старый коттедж или мельница, в силу различных обстоятельств, несущественных для него, но, в целом, несколько пагубных для него как коттеджа или мельницы, привносятся такие элементы возвышенности — сложные светотени, разнообразный цвет, волнообразная форма и так далее, — которые обычно можно найти только в благородных природных объектах, лесах, скалах или горах. Эта величественность, паразитирующая на здании, делает его, в обычном смысле этого слова, "живописным".

§ 9. Итак, если художник стремится к этой внешней возвышенности, не обращая внимания на истинную природу вещи и не понимая скрытого под ней пафоса характера, то это формирует низшую школу поверхностной живописи; ту, которая заполняет обычные альбомы для рисования и вырезок и в которой работают, возможно, самые популярные из ныне живущих пейзажистов Франции, Англии и Германии. Но если те же самые внешние признаки искать в подчинении внутреннему характеру объекта, отказываясь от любого источника удовольствия, несовместимого с ним, в то же время испытывая совершенную симпатию к объекту относительно всего, что он рассказывает о себе в этих печальных побочных словах, мы имеем школу истинной или благородной живописности; все же отличающуюся от школы чистой красоты и возвышенности, потому что в ее сюжетах пафос и возвышенность все *между прочим*, как в старом шпиле Кале, — не присущие ему, как в прекрасном дереве или горе. ; в то время как она еще больше отличается от школ низшей живописи своей нежной симпатией и своим отказом от всех источников удовольствия, несовместимых с совершенной природой предмета, подлежащего изучению.



19. Живописность ветряных мельниц.

1. Чистый модерн. 2. Тернерианский стиль.

§ 10. Читатель убедится в широком применении этого закона только при тщательном обдумывании и сравнении картинки с картинкой; но один-единственный пример сделает его принцип понятным для него.

В целом, первым мастером низшей живописности среди наших ныне живущих художников является Кларксон Стэнфилд; диапазон его творчества, действительно, ограничен его стремлением к этому персонажу. Поэтому я беру ветряную мельницу, являющуюся основным сюжетом его рисунка Бретани, близ Дола (выгравированного на береговом пейзаже), рис. 1, [Лист 19](#), и рядом с ней я помещаю ветряную мельницу, которая также является основным сюжетом исследования Тернера о замке в Liber Studiorum. На первый взгляд, я осмелюсь сказать, что читателю, возможно, больше всего понравится книга Стэнфилда; и действительно, в ней есть гораздо больше того, что может вызвать симпатию. Его крыша почти так же интересна своей неровностью, как кусок каменной вершины горы с шалашом, построенным на ее склоне; и она изысканно разнообразна по выпуклостям и изгибам. Крыша Тернера, напротив, представляет собой простой, уродливый фронтон - крыша ветряной мельницы, и ничего больше. Паруса Стэнфилда скручены в самые эффектные обломки, такие же красивые, как сосновые мосты через альпийские ручьи; только они не выглядят так, как будто когда-то были пригодными для ветряных мельниц; они изогнуты крест-накрест и неуклюже, как будто были перекошены или стеснены; а их бревна выглядят тяжелее, чем необходимо. Паруса Тернера не обладают такой красотой, как у альпийских мостов; но у них точное плавное покачивание паруса, который всегда натягивается против ветра; а древесина, несомненно, образует максимально легкий каркас для полотна, показывая таким образом суть ветряного паруса. Тогда глиняная стена Стэнфилдской мельницы так же прекрасна, как кусок мелового утеса, весь истертый дождями в борозды, покрытый мхом и вросший в землю грудой раскошенного камня, поросший травой и ползучими растениями. Но это неподходящее состояние для ветряной мельницы. Сущность ветряной мельницы, в отличие от всех других мельниц, заключается в том, что она должна вращаться и быть вращающимся устройством, всегда готовым встретить ветер; следовательно, настолько легким, насколько это возможно, и вибрирующим; так что для нее никоим образом не годится приближаться к природе меловых утесов.

Теперь обратите внимание, насколько тщательно Тернер выбрал свою мельницу, чтобы подчеркнуть этот великий факт природы ветряной мельницы; как высоко он ее установил; как тонко он ее поддержал; как он полностью построил ее из дерева; как он согнул нижние доски, чтобы создать представление о том, что здание прилегает к оси, на которой оно покоится внутри; и как, наконец, он настоял на большом рычаге балки позади него, в то время как рычаг Стэнфилда больше похож на подпорку, чем на предмет поворота крыши. И он сделал все это бесстрашно, хотя ни один из этих элементов формы не приятен сам по себе, но в целом имеет тенденцию придавать главному элементу его картины несколько подлый и паукообразный вид; и затем, наконец, поскольку он не мог разобрать ветряную мельницу и показать нам истинное сердце и сердцевину целого, вот, он поместил пару старых жерновов, *лежащих снаружи*, на дно ее. Они — первопричина и мотив всего производства ткани — легли в его основу; а рядом с ними тележка, которая должна выполнить цель создания ткани и отвезти домой мешки с мукой.

§ 11. Пока о том, что каждый художник выбирает для рисования. Но не забывайте также учитывать дух, в котором это нарисовано. Заметьте, что, хотя на фабрику Стэнфилда обрушились все эти разрушения, Стэнфилд ни в малейшей степени не сожалеет об этом. Напротив, он в восторге и, очевидно, считает это самым удачным событием из всех

возможных. Владелец, несомненно, разорился или умер, но его мельница представляет собой достойный восхищения объект в нашем представлении о Бретани. Мы не только не будем горевать по этому поводу, но сделаем его нашим главным источником света; — если бы это было плодовое дерево в весеннем цвету, а не заброшенная мельница, мы не смогли бы сделать его белее или ярче; мы украшаем им всю нашу картину и радуемся каждому его штриху как особому сокровищу и владению.

Не такой уж Тернер. *Его* мельница все еще исправна, но, несмотря на все это, он несколько задумчив по этому поводу. Это бедное поместье, и, очевидно, у его владельца достаточно забот, чтобы добывать себе хлеб из-под камней. Более того, в этом есть смутный прообраз всего меланхолического человеческого труда — ловить вольные ветры и заставлять их вращать точильные камни. Это плохая работа для ветров; действительно, лучше, чем топить моряков или вырубать леса, но не их надлежащая работа по наведению порядка в облаках и доставке благотворных дождей туда, где им приказано падать, и обмахиванию цветов и листьев, когда они изнемогают от жары. Перевернуть пару камней для простого измельчения человеческой пищи — это не благородная работа для ветров. То же самое относится и ко всякому низкому труду, к которому привязывают человеческие души. Это лучше, чем отсутствие работы; и, в еще большей степени, лучше, чем разрушительные блуждания воображения; но все же это перемалывание в темноте, просто ради еды, должно быть, достаточно меланхолическая работа для многих живых существ. Все люди чувствовали это; и мы не можем особенно радоваться этому перемалыванию на мельнице, будь то ветер или душа, настроенная на это. Тернер не испытывает радости от своей мельницы. Он будет темным на фоне неба, но гордым и возвышаться на вершине холма; не стыдящимся своего труда, и сияющим снаружи, когда над ним нависнут золотые облака, а спокойное летнее солнце зайдет далеко-далеко в свой покой.

§ 12. Теперь во всем этом обратите внимание, как более высокое состояние искусства (ибо, я полагаю, читатель почувствует вместе со мной, что у Тернера *оно* самое высокое) зависит от широты симпатий. Главным образом потому, что у одного художника есть сердечное единение со своим предметом, а другой лишь бесчувственно смотрит на него, работа одного из них величественнее, чем у другого. И по мере дальнейшего размышления над этим вопросом мы увидим, что это действительно главная причина различия между низшей живописностью и высшей. Ибо, в определенном смысле, низший живописный идеал в высшей степени *бессердечен*: тот, кто его любит, кажется, выходит в мир в настроении столь же безжалостном, как его скалы. Все остальные люди испытывают некоторое сожаление при виде беспорядка и разорения. Он один наслаждается и тем, и другим; неважно, чем. Рухнувший коттедж — заброшенная вилла — покинутая деревня — выжженная пустошь — полуразрушенный замок — для него, хотя на них видны лишь зазубренные углы из камня и дерева, все зрелища одинаково радостны. Бедность, темнота и чувство вины вносят свой вклад в его сокровищницу приятных мыслей. Разбитое окно, открывающееся в черные и жуткие проломы в стене, грязная тряпка или пучок соломы, закрывающий их, опасная крыша, ветхий пол и лестница, беспросветная нищета или истощающий возраст обитателей — все это приводит, каждого в должной мере, к полноте его удовлетворения. Какое ему дело до того, что старик провел свои семьдесят лет в беспомощной темноте и необразованном опустошении души? Старик наконец-то выполнил свое предназначение и заполнил уголок наброска, где не хватало чего-то бесформенного. Какое ему дело до того, что люди гноятся в этой лихорадочной нищете в низменном квартале города, у реки? Нет, для него это много значит. Для чего еще они были созданы? что они могли бы сделать лучше? Черные бревна, и зеленая вода, и намокшие обломки лодок, и разорванные остатки одежды, вывешенные

сушиться на солнце, — поистине, пораженные лихорадкой существа, чьи жизни были отданы за производство этих эффектных материалов, умерли не напрасно.⁵

§ 13. И все же, несмотря на все это, я не говорю, что любитель низшей живописности — чудовище в человеческом обличье. Он ни в коем случае не таков, хотя, по правде говоря, мы могли бы поначалу так подумать, если бы наткнулись на него врасплох и не встречались ни с кем подобным раньше. Вообще говоря, он добросердечен, невиновен во зле, но не широк в мыслях; несколько эгоистичен и неспособен к острому сочувствию к другим; в то же время одарен сильными художественными инстинктами и способностью наслаждаться разнообразными формами, светом и тенью, в погоне за которыми проходит его жизнь, как и жизни других людей, по большей части, в погоне за тем, что *им* также нравится, — будь то честь, или деньги, или праздные удовольствия, — совершенно независимо от бедняков, живущих у стоячего канала. И в некотором роде охотник за живописным лучше многих из них; поскольку он простодушен и способен к ненавязчивым и экономичным удовольствиям, которые, если и не очень полезны для других людей, то, во всяком случае, совершенно безвредны, даже для жертв или объектов его живописных фантазий; в то время как для многих других его работа интересна и полезна. И, более того, даже то наслаждение, которое он, *кажется*, находит в страдании, не совсем лишено добродетели. Через все его реализации проходит определенное соответствие с действующим трагической страстью, — настоящая жила человеческого сочувствия; это лежит в основе все те странные болезненные призраки его; грустный впечатлений, например, другие люди чувствуют себя в трагедии, только меньше в степень, достаточно, впрочем, чтобы дать более глубокий тон для своего удовольствия, а чтобы заставить его выбрать по его поводу разбитых камней из стены коттеджа, а не на обочине дороги банка, живописная красота форм в каждой из которых должно точно так же: и, вместе с этим слегка трагическое чувство, там тоже скромный и романтический симпатии; смутное желание, в его собственном разуме, чтобы жить в коттеджах, а не в дворцы; радость в скромных вещах, довольство и восторг в *makeshifts*, секрет убеждения (во многом справедливо), что есть в этих разрушенные дома счастье, часто так велика, как в королевских дворцах, и добродетели и близости к Богу бесконечно выше и святее, чем обычно может быть найден в любое другое место; так что несчастья, в котором он ликует, как он ее видит, страдания, но благородство, — "бедные, и больные в тело, и любимый богами".⁶ и, таким образом, будучи совершенно уверен, что эти вещи могут быть вылечено у всех, и очень уверен, что он не знает, как их лечить, а также что странное удовольствие, которое он чувствует в них *должны* быть веские основания в природе вещей, он поддается своей судьбе, пользуется его темно-канал без стеснения, и скорбит над каждым улучшением в городе, и каждое движение, сделанное санитарно-комиссары, как скряга будет более задумал ограбление груди; за все это время не только невинных людей, но даже респектабельный и восхищения, в сравнении с тем человеком, который *нет* удовольствия в места подобного рода, но только в справедливых фасадов, отделка сады, и парк балясин, и кто бы засунуть всю нищету и убожество изо всех сил, собирая его в переулках, или подметать его, наконец, из мира, так что на улице может дать более широкие играть за его колесницы, и ветерок менее преступлением его благородство.

§ 14. Следовательно, даже любовь к низшей живописности следует культивировать с осторожностью, где бы она ни существовала; не с каким-либо особым прицелом на художественное, а просто на гуманное воспитание. Это никогда по-настоящему или серьезно не помешает практической благотворительности; напротив, это будет постоянно приводить, если связано с другими принципами благотворительности, к более истинному сочувствию к бедным и лучшему пониманию правильных способов оказания им помощи; и на современном этапе цивилизации это самый важный элемент характера, а не

непосредственно моральный, который можно воспитать в молодежи; поскольку главным образом из-за отсутствия этого чувства мы разрушаем так много древних памятников, чтобы вместо них воздвигнуть "красивые" улицы и магазины, которые с таким же успехом могли быть возведены в другом месте и которые оказывают влияние на нашу жизнь. разум, насколько он у них есть, состоит в том, чтобы усиливать всякую склонность к легкомыслию, расходам и показухе.

На этих и подобных других соображениях, не имеющих прямого отношения к нашей теме, я, возможно, смогу остановиться подробнее в конце моей работы; пока же мы обратимся к непосредственному вопросу о различии между низшей и высшей живописью и художниками, которые их преследуют.

§ 15. Из того, что было выдвинуто, очевидно, что между ними нет определенной границы; но что достоинство живописного возрастает от низшего к высшему в точной пропорции к симпатии художника к своему предмету. И точно так же его собственное величие зависит (при прочих равных условиях) от степени этого сочувствия. Если он довольствуется ограниченным наслаждением внешними формами и легкими ощущениями роскошной трагедии и таким образом продолжает умножать свои наброски из простого живописного материала, он неизбежно превращается в обычного "умного" художника, очень хорошего и респектабельного, поддерживающего себя своими набросками и живописью достойным образом, как и любым другим повседневным делом, и в должное время уходящего из мира, в целом многого для него не сделав. Такова была необходимая, но не очень прискорбная судьба большого числа людей в наши дни, чьи дарования побуждали их заниматься искусством, но которые, не обладая широтой ума и не встречаясь с мастерами, способными направить свои дарования на более благородное применение, почти поневоле оставались в своем маленьком живописном кругу; круг симпатий к ним все более сужался по мере того, как они все больше и больше приобретали привычку созерцать один конкретный класс предметов, который им нравился, и перекраивать их по правилам искусства.

Мне нет нужды приводить примеры этого класса, у нас очень мало художников, принадлежащих к какому-либо другому; я лишь на мгновение останавливаюсь, чтобы *исключить* из него человека, которого слишком часто путают с рисовальщиками низшего живописного уровня; — очень великого человека, который, хотя отчасти случайно, а отчасти по собственному выбору, ограничен в круге сюжета, питал к этому предмету самую глубокую и благородную симпатию — Сэмюэля Праута. Его передача характера старинных зданий, таких как шпиль Кале, настолько совершенна и проникновенна, насколько я могу себе представить; и я не думаю, что кто—либо другой когда—либо в будущем сможет сравниться с ними.⁷ Его ранние работы показывают, что он обладал такой хваткой ума, которая могла воплотиться практически в любой пейзажный сюжет; что только случайность - не знаю, злой ли это случай - приковала его к камню; и что на самом деле его следует причислить к истинным мастерам более благородной живописи.

§ 16. Из них, также, ряды повышаются по достоинству, в соответствии с их симпатиями. У самых благородных из них это сочувствие кажется совершенно безграничным; они всем сердцем проникаются всей природой; их любовь к изяществу и красоте удерживает их от чрезмерного восхищения разбитыми камнями и чахлыми деревьями, их доброта и сострадание не позволяют им по собственному выбору заикливаться на любых страданиях, их совершенное смирение не позволяет избегать простоты предмета, когда она встает у них на пути, а их понимание высочайших мыслей не позволяет искать низшего величия в стенах коттеджей и крышах пентхаусов. И будь то дом в английской деревне, крытой соломой и обнесенной глиняными стенами, или в итальянском городе с золотыми сводами и

мраморной крышей; будь то стоячий ручей под раскидистой ивой или сверкающий фонтан между лавровыми аркадами, все они принесут одинаковую силу счастья и равное поле для размышлений.

§ 17. Тернер - единственный художник, который до сих пор передал весь *тип* этого совершенства. Достижение этого во всех отношениях, конечно, невозможно для человека; но полный тип такого ума однажды был замечен в нем и, я думаю, существовал также у Тинторета; хотя, насколько я знаю, Тинторет не оставил ни одной работы, которая указывала бы на симпатию к юмору мира. Поль Веронезе, с другой стороны, проникся симпатией к его юмору, но не к его глубочайшей трагедии или ужасу. Рубенс хотел передать ощущение изящества и тайны. Итак, просматривая список великих художников, мы обнаружим в каждом из них какую-то локальную ограниченность. Я, конечно, не хочу сказать, что Тернер выполнил все, к чему побудила его симпатия; сама широта усилий, затраченных в некоторых направлениях, неизбежно свидетельствует о неудаче; но он продемонстрировал в случайных происшествиях и окольными путями диапазон *чувств* с которым, насколько я знаю, не может сравниться ни один другой художник. Например, он не может рисовать играющих детей так хорошо, как Малреди; но просто извлеките из его работ свидетельства его симпатии к детям; — посмотрите на девочку, надевающую шляпку на собаку, на переднем плане Ричмонда, Йоркшир; на детские фокусы и "морских дилетантов" из *Liber Studiorum*; на мальчиков, гонящихся за воздушными змеями в лесах Греты и Бакфастли; и на примечательный и самый трогательный рисунок церковного кладбища Киркби Лонсдейл, где школьники строят крепость из камней. их большие книги на надгробной плите, чтобы бомбардировать их более мощными томами; и, переходя от них к сильному ужасу и пафосу Рицпы, подумайте сами, был ли когда-нибудь другой художник, который мог бы достичь такой октавы. Была ли такая сила сочувствия или нет в других областях искусства, несомненно, в пейзаже ей нет равных; и одной из наших самых приятных будущих задач будет проанализировать в его различных рисунках характер, который она всегда придает; характер, действительно, более или менее отмеченный во всех хороших работах, какими бы они ни были, но которому, как выдающемуся в нем, я всегда впредь буду давать название "*тернерианский живописный*".

1 В этом месте Гирландаджо предстает в максимально невыгодном свете, поскольку я был вынужден снова копировать у Ласинио, который упускает все светотени и вульгаризирует каждую форму; но моменты, требующие внимания, здесь достаточно показаны, и я отдам Гирландаджо больше справедливости в дальнейшем.

2 Семь светильников архитектуры, глава vi. § 12.

3 На главной улице Кентербери есть несколько любопытных примеров такой *крошечности*.

4 Это, однако, конечно, верно только в отношении незначительных обязанностей, необходимых для внешнего вида. Серьезные обязанности, необходимые ради доброты, должны быть разрешены при любом домашнем несчастье под страхом шокировать английскую общественность.

5 Я извлекаю из своего личного дневника отрывок, имеющий некоторое отношение к рассматриваемому вопросу:

"Амьен, 11 мая 18—. Я с удовольствием прогулялся здесь сегодня днем, вниз по разветвленному течению Соммы; она делится на пять или шесть частей — неглубоких, зеленых и не слишком полезных; некоторые довольно узкие и грязные, протекают под скоплениями устрашающих домов, шатаются груды гнилых бревен; и несколько простых пеньков ивы поллард, торчащих из мягкого ила, которые сохраняют форму берега только потому, что их подпирают бревнами; и лодки, похожие на бумажные кораблики, по крайней мере, почти такие же тонкие, чтобы торговцы могли плавать в них среди водорослей, по воде пропитывая донышки досок и поднимая в воздух опавшие листья из корзин для овощей, которыми они были загружены. Жалкие задние дворики, выходящие к воде, с крутыми каменными ступенями, спускающимися к ней, и маленькими площадками для уток; и отдельные утиные лестницы, состоящие из наклонной доски с перекрещивающимися деревянными планками, ведущими к дверям уток, а иногда на них стоит пара цветочных горшков или даже цветов, — одна группа желтофиолей и герани, удивительно ярких, выделяющихся на фоне темноты заднего двора красильщика, который весь день красил в черный цвет, и все во дворе у него было черным, кроме цветов, и они были огненными и чистыми; вода ни в коем случае не была такой яркой. , но все еще неуклонно прокладывая себе путь через сорняки, пока не сузилась в поток, достаточно сильный, чтобы вращать два или три мельничных колеса, одно из которых работало у стены старой пышной готической церкви, чьи богато украшенные контрфорсы наклонно спускались в грязный поток; все это изысканно живописно и не менее убого. Нам доставляет удовольствие видеть фигуры в этих лодках, толкающих их по кусочкам голубой воды на рисунках Праута; но когда я смотрел сегодня на нездоровое лицо и меланхоличный вид человека в лодке, толкающего свой груз торфа по канаве, и на людей, мужчин и женщин, которые мрачно пряли у дверей коттеджа, я не мог отделаться от ощущения, скольким страдальцам приходится расплачиваться за мой живописный сюжет и счастливую прогулку".

6 Эпитафия Эпиктету.

7 Я верю, что если что-то в этом мире однажды *хорошо сделано*, то это уже никогда нельзя будет сделать *снова*.

ГЛАВА II.

ТЕРНЕРОВСКОЙ ТОПОГРАФИИ.

§ 1. В предыдущей главе мы видели, с каким чувством художник должен относиться к характеру каждого предмета, который он берется нарисовать. Следующий вопрос заключается в том, какие объекты он *должен* изобразить; насколько он должен руководствоваться своими чувствами при выборе сюжетов; и насколько он должен позволять себе изменять или, выражаясь обычным художественным языком, улучшать природу. Ибо уже было сказано (Т. III. Глава. III. § 21.), что всякое великое искусство должно быть изобретательным; то есть его предмет должен быть создан воображением. Если это так, то великое пейзажное искусство не может быть простой копией какой-либо данной сцены; и теперь мы должны выяснить, чем еще это может быть.

§ 2. Если читатель пробежится взглядом по этому двадцать первому и следующим трем параграфам той же главы, он увидит, что мы там разделили искусство в целом на

"историческое" и "поэтическое", или искусство простого изложения фактов и фактов с помощью воображения. Теперь, что касается пейзажа, историческое искусство - это простая топография, а искусство воображения - это то, что я назвал в заголовке настоящей главы "топография Тернера", и в ходе нее я должен попытаться объяснить.

Заметьте, однако, с самого начала, что, касаясь долга или пригодности изменения природы вообще, разногласия, которые так прискорбно разделили мир искусства, вызваны только непониманием этого простейшего из всех канонов— "Всегда неправильно рисовать то, чего ты не видишь". Этот закон нерушим. Но ведь некоторые люди видят только то, что существует, а другие видят то, чего не существует, или не существует по видимости. И если они действительно *видят* эти неочевидные вещи, они совершенно правы, рисуя их; единственный вред заключается в том, когда люди пытаются рисовать неочевидные вещи, которые *не* видят их, но думают, что могут вычислить или создать то, что для них навсегда остается невидимым. Если некоторые люди действительно видят ангелов там, где другие видят только пустое пространство, пусть они рисуют ангелов; только пусть никто другой не думает, что *они* тоже могут нарисовать ангела, исходя из каких-либо ангельских принципов.

§ 3. Следовательно, если, отправляясь в какое-либо место, мы не видим ничего другого, кроме того, что там есть, мы не должны рисовать ничего другого и оставаться чистыми топографами или историческими пейзажистами. Если, отправляясь на место, мы видим что—то совершенно отличное от того, что там есть, тогда мы должны это нарисовать - нет, мы *должны* нарисовать это, хотим мы того или нет; для нас это единственная реальность, к которой мы можем приблизиться. Но давайте остерегаться притворяться, что видим эту нереальность, если мы этого не видим.

Простое соблюдение этого правила положило бы конец почти всем спорам и сохранило бы здоровую работу большому количеству людей, которые сейчас полностью растрачивают свою жизнь впустую; так что самый важный вопрос, который художник, возможно, должен решить для себя, заключается в том, обладает ли он изобретательством или нет. И в этом он может убедиться с легкостью. Если видения нереальных вещей являются ему по его собственной воле или без нее, моля о том, чтобы их нарисовали, совершенно неуправляемые в своем приходе или уходе, — их нельзя ни призвать, если они не захотят прийти, ни изгнать, если они это сделают, — у него есть изобретательность. Если, напротив, он видит только общеизвестные факты; и, если они ему не нравятся и он хочет их изменить, он обнаруживает, что должен придумать *правило*, с помощью которого можно это сделать, у него нет изобретательности. Все правила в мире не принесут ему никакой пользы; и если он попытается извлечь что-либо еще, кроме этих материально видимых фактов, он проведет всю свою жизнь в бесполезности и не произведет ничего, кроме научной нелепости.

§ 4. Пусть он сразу же встанет на свою сторону и будет доволен. Чистая история и чистая топография - самые ценные вещи; во многих случаях они более полезны для человечества, чем высокая творческая работа; и, несомненно, предполагается, что подавляющее большинство всех, кто занят в искусстве, никогда не должны стремиться к чему-то высшему. *Только* тщеславие, но никогда любовь или какое-либо другое благородное чувство, побуждает людей отказываться от своей верности простой истине в тщетной погоне за образной истиной, которая должна быть навсегда запечатана для них.

И пусть никто не предполагает, что художники, обладающие незначительной степенью творческого дара, должны смущаться сомнительного ощущения своих собственных способностей. В общем, когда воображение хоть сколько-нибудь благородно, оно непреодолимо, и поэтому те, кто вообще может сопротивляться ему, *должны* сопротивляться

ему. Будь простым топографом, если сможешь; если Природа предназначила тебе быть кем-то другим, она принудит тебя к этому; но никогда не пытайся быть пророком; спокойно продолжай свою тяжелую лагерную работу, и дух придет к тебе в лагере, как это случилось с Эльдадом и Медадом, если тебе это предназначено; но прежде всего старайся быстро улавливать благородный дух в других и мгновенно отличать его истинное выражение от его болезненной мимики. В общем, помните, что гораздо лучше познакомиться с другими великими людьми, чем самому стать одним из них: в лучшем случае вы можете стать лишь *одним*, но вы можете вывести на свет других в большом количестве.

§ 5. Следовательно, мы должны выяснить, какого рода изменения должны быть произведены художником с богатым воображением в пейзаже и кем они были столь благородно произведены. Во-первых, для большего утешения художника, не обладающего богатым воображением, следует отметить, что невозможно найти пейзаж, который, если его нарисовать точно таким, каков он есть, не создаст впечатляющей картины. Никто не узнает, пока сам не попробует, какую странную красоту и тонкую композицию приготовила для его рук Природа везде, где она предоставлена самой себе; и какое глубокое чувство можно найти во многих самых невзрачных сценах, даже там, где человек вмешался в ее дикие замашки. Но, помимо этого, пусть он заметит, что, хотя историческая топография запрещает *изменения*, она не запрещает ни чувств, ни выбора. Напротив, правильный выбор сюжета⁸ является абсолютной обязанностью художника-топографа: он должен сначала позаботиться о том, чтобы этот сюжет был чрезвычайно приятен ему самому, иначе он никогда не нарисует его хорошо; а затем также о том, чтобы он был в какой-то степени приятен широкой публике, иначе его вообще не стоит рисовать; и, наконец, позаботьтесь о том, чтобы он был поучительным, а также доставлял удовольствие публике, иначе его не стоит рисовать с особой тщательностью. В настоящее время я должен особенно настаивать на этом тщательном выборе темы, потому что прерафаэлиты, взятые в целом, были преступно небрежны в этом отношении, не из скромного почитания Природы, а из болезненного потакания своим собственным впечатлениям. Случается, что они натываются взглядом на дубовую изгородь или сорняки по краям утиног пруда, потому что, возможно, они напоминают им строфу Теннисона; и сразу же они садятся за стол, чтобы пожертвовать самым совершенным мастерством, двумя-тремя месяцами лучшего летнего времени, доступного для работы на свежем воздухе (что эквивалентно примерно семидесяти или шестидесяти годам всей их жизни) и почти всем своим авторитетом у публики ради этого очертания утиног пруда. И действительно, совершенно правильно, что они видят много интересного в живой изгороди, а не меньше - в канаве; но совершенно и непростительно неправильно, что они пренебрегают более благородными пейзажами, полными величественного интереса или очарованными историческими ассоциациями; так что в настоящее время у нас есть все обычное, что можно увидеть, когда мы захотим, нарисованное должным образом; но все прекрасное и чудесное, что мы можем видеть только через редкие промежутки времени, раскрашено отвратительно: замки Рейна и Роны сделаны виньетками для однолетних растений; а крапива растет повсюду. а грибы, которые Природа приготовила в высшей степени для крапивной каши и рыбного соуса, увековечены искусством с таким благоговением, как если бы мы были египтянами, а они божествами.

§ 6. Поэтому, вообще говоря, долг каждого художника в настоящее время, не обладающего особой изобретательностью, состоит в том, чтобы брать сюжеты, портреты которых будут ценны в последующие времена; виды наших аббатств и соборов; отдаленные виды городов, по возможности выбранные с какого-нибудь места, примечательного само по себе по ассоциации; точные изображения полей сражений Европы, всех домов знаменитых людей и мест, которые они любили, и, конечно, самых прекрасных природных пейзажей. И, делая все

это, прежде всего, следует понимать, топографична картина или нет: если топографична, то ни одна линия не должна быть изменена, ни палка, ни камень не удалены, ни цвет не углублен, ни форма не улучшена; картина должна быть, насколько это возможно, отражением места в зеркале; и художник должен рассматривать себя только как чувствительный и искусный отражатель, следящий за тем, чтобы ни одна ошибка с его стороны, которой он мог бы избежать, не произвела ложного впечатления; чтобы впоследствии все люди могли всегда быть во власти положиться на свою работу с абсолютным доверием и сказать: "Так оно и было: в такой—то июньский или июльский день такого-то года такое-то место выглядело вот так; там росли эти сорняки, такие высокие и не выше; там лежали эти камни, так много и не более; эта башня так возвышалась на фоне неба, и эта тень так спала на улице".

§ 7. И пусть никто не предполагает, что выполнение этого когда-либо станет механическим, или будет сочтено слишком легким, или исключит сантименты. Что касается того, что это легко, так думают только те, кто никогда этого не пробовал; композиция, на самом деле, бесконечно легче для человека, умеющего сочинять, чем имитация такого высокого рода даже для самого способного имитатора; и это не исключает чувства, ибо, как бы искренне мы ни пытались изобразить все, что мы видим, это *невозможно*, как часто говорилось выше, никогда не будет сделано: все, что возможно, - это определенный выбор и более или менее сознательное утверждение одного факта в пользу другого; этот выбор всегда должен производиться под влиянием чувства. Кроме того, такая топография не предполагает полного подчинения уродливым случайностям, влияющим на впечатляющую сцену. Я надеюсь, что по мере лучшего понимания искусства у наших художников войдет в привычку сопровождать все свои работы письменным изложением собственных причин, побудивших их написать их, и обстоятельств, при которых они были сделаны; и, если в этом письменном документе они укажут допущенные ими упущения, они могут вносить столько, сколько сочтут нужным. Например, сейчас невозможно получить представление о верховьях Женевского озера, не включив в него "Отель Бирон" — заведение, похожее на крупную хлопчатобумажную фабрику, расположенную прямо над Шильонским замком. Это здание всегда следует опускать и указывать причину упущения. Таким образом, красоту всего города Люцерн, видимого с озера, разрушает большой новый отель для англичан, на который точно так же следовало бы не обращать внимания, а дома за ним нарисованы так, словно он прозрачный.

§ 8. Но если художник обладает изобретательной силой, он должен относиться к своему предмету совершенно по-другому, передавая не фактические факты о нем, а то впечатление, которое он произвел на его разум.

А теперь, раз и навсегда, давайте ясно поймем, что "впечатление в уме" не означает изделие, изготовленное вручную. Способ, которым большинство художников приступают к "изобретению", как они называют это, картины, таков: они выбирают свой объект, по большей части, удачно, с достаточным количеством башен, гор, разрушенных коттеджей и других материалов, чтобы он был в целом интересным; затем они останавливаются на каком-нибудь объекте в качестве основного источника света; за ним они помещают темное облако или перед ним темный участок переднего плана; затем они повторяют этот свет в другом месте в меньшей степени и соединяют два источника света вместе с помощью каких-нибудь промежуточных источников. Если какая—либо часть переднего плана кажется им неинтересной, они помещают на нее группу фигур; если какая-либо часть вдалеке, они помещают туда что-нибудь с какого-нибудь другого наброска; и переходят к второстепенным деталям таким же образом, всегда следя за тем, чтобы белые камни располагались рядом с

черными, фиолетовые цвета - рядом с желтыми, а угловатые формы - рядом с круглыми; все это так же просто, как рецепт и практика, как кулинария; таким образом, ни в коем случае не то, что легко сделать хорошо, но все же не имеющее никакого отношения к "впечатлениям в уме".

§ 9. Но художник, обладающий настоящим изобретением, берется за работу совершенно по-другому. Во-первых, он получает истинное впечатление от самого места и заботится о том, чтобы сохранить это как свое главное благо; на самом деле, он не нуждается в заботе в этом вопросе, поскольку отличие его ума от ума других состоит в том, что он мгновенно и сильно воспринимает такие ощущения и не может их утратить; и затем он старается, насколько это возможно, воспроизвести это впечатление в уме зрителя его картины.

Теперь обратите внимание, это впечатление на ум никогда не возникает в результате простого пейзажа, который может быть включен в рамки картины. Это зависит от настроения, в которое был приведен ум, как всем окружающим пейзажем, так и тем, что было замечено ранее в течение дня; так что ни одно конкретное место, на которое в любой момент может упасть взгляд художника, не является для него тем, чем, будучи увиденным само по себе, оно будет для зрителя вдали; и это не то, чем оно было бы даже для этого зрителя, если бы он пришел к реальности, пройдя этапы, которые Природа назначила для подготовки к ней, вместо того, чтобы видеть его изолированным на выставочной стене. Например, на спуске с Сен-Готарда в направлении Италии, сразу после прохождения через узкое ущелье над Файдо, дорога выходит в небольшую долину, которая полностью заполнена упавшими камнями и обломками, частично выброшенными Тичино, когда он выпрыгивает из более узкой пропасти, и частично снесенными зимними лавинами с рыхлой и разлагающейся горной массы слева. За этим первым мысом виднеется значительно более высокий хребет, но не такой внушительный, который возвышается над деревней Файдо. Гравюра, [фото 20](#), представляет собой топографический план сцены с настоящими каменными блоками, которые случайно оказались в русле реки Тичино в том месте, которое я выбрал для ее рисования. Массы рыхлых обломков (которые для каких-либо постоянных целей мне не нужно было рисовать, поскольку их расположение меняется при каждом наводнении) Я не рисовал, а только те черты пейзажа, которые имеют какое-то постоянное значение. Из чего следует отметить, во-первых, что маленькое здание с тремя окнами слева является остатком галереи, построенной для защиты дороги, которая когда-то проходила по этой стороне, от лавин и камней, которые спускаются по "кулуару"⁹ в скале наверху. Это всего лишь руины, большая часть которых была сметена упомянутыми лавинами, а старая дорога, остатки которой также видны в крайнем левом углу, заброшена и теперь проходит по склону холма справа, частично поддерживаемая грубыми каменными арками и спускающаяся, как видно на рисунке, к слабому деревянному мосту, который позволяет ей вернуться на прежнее русло мимо галереи. По-видимому, раньше (но после разрушения галереи) он проходил примерно на милю дальше вниз по реке на правом берегу, а затем был перенесен через реку по более длинному деревянному мосту, от которого на рисунке видны только два устоя, остальные были снесены Тичино, и новый мост воздвигнут рядом со зрителем.



20. Перевал Файдо. (1-й. Простая топография.)

§ 10. В этой сцене, взятой самой по себе, нет ничего особенно интересного или впечатляющего. Горы не возвышенны и не особенно изящны по форме, а нагромождения камней, которые загромождают Тичино, не представляют ничего примечательного для обычного глаза. Но, на самом деле, к этому месту приближаются через одно из самых узких и возвышенных ущелий в Альпах, и после того, как путешественник в начале дня ознакомится с видом самых высоких вершин Мон-Сен-Готарда. Следовательно, для него это говорит совсем другим языком, отличным от того, на котором оно было бы адресовано неподготовленному зрителю: беспорядочные камни, которые сами по себе почти не имели бы права влиять на его мысли, становятся выразителями ярости реки, по которой он путешествовал весь день; на ущелье за ней, само по себе не узкое и не ужасное, тем не менее, смотрят с благоговением, потому что воображают, что оно напоминает ущелье, которое только что пересекли выше; и, хотя над ним не нависают особо высокие горы, сцена ощущается как принадлежащая ему и возникает в своих основных чертах из глубины. о силе этих более могущественных гор на невидимом севере.

§ 11. Следовательно, любое топографическое описание фактов должно быть совершенно неспособно вызвать в уме наблюдателя те ощущения, которые были бы вызваны самими фактами, рассматриваемыми в их естественной связи с другими. И целью великого изобретательного пейзажиста должно быть передать гораздо более высокую и глубокую истину ментального видения, чем истину физических фактов, и достичь изображения, которое, хотя и может быть совершенно бесполезным для инженеров или географов и, если судить по правилам и меркам, совершенно не похоже на место, все же будет способно произвести на разум стороннего наблюдателя именно то впечатление, которое произвела бы реальность, и привести его сердце в то же состояние, в котором оно было бы, если бы он действительно спустился в долину из ущелий Айроло.

§ 12. Теперь обратите внимание: если в своей попытке сделать это художник не понимает святости истины *Впечатления* и предполагает, что, однажды отказавшись от своей первой

мысли, он может с помощью философии создать нечто более красивое, чем он видел, и более могущественное, чем он чувствовал, с ним все кончено. Каждая такая попытка сочинения будет совершенно безуспешной и закончится чем-то, что не является ни правдой, ни фантазией; чем-то географически бесполезным и интеллектуально абсурдным.

Но если, крепко держась за свою первую мысль, он обнаружит, что к ней незаметно присоединяются другие идеи и, хочет он того или нет, видоизменяют ее во что-то, что является не столько образом самого места, сколько духом этого места, пусть он уступит таким фантазиям и последует за ними, куда бы они ни вели. Ибо, хотя ошибки с этой стороны очень редки среди нас в наши дни, *it is possible to check these finer thoughts by mathematical assurances, so as*, существенно ослабить способность воображения. Я смогу объяснить это лучше после того, как мы проследим действительную работу ума Тернера в обсуждаемой сцене.

§ 13. Тернер с юности увлекался камнями (сейчас мы увидим, почему). Большие или маленькие, рыхлые или вмурованные, обтесанные в кубики или истертые в булыжники, он любил их так же сильно, как Уильям Хант любит ананасы и сливы. Так что эта огромная куча упавших камней, которая любому другому показалась бы просто неприятной, была для Тернера почти такой же, как если бы вся долина была заполнена сливами и ананасами, и доставляла ему огромное удовольствие, гораздо большее, чем даже ущелье Дацио Гранде чуть выше. Но это ущелье подействовало и на него, и все еще не выходило у него из головы, когда дилижанс остановился у подножия холма, как раз на том повороте дороги справа от моста; Тернер воспользовался этой благоприятной возможностью, чтобы сделать то, что он назвал "памятной запиской" об этом месте, состоящей из нескольких карандашных нацарапок на клочке тонкой бумаги, который потом свернут вместе с другими подобными и отправится к нему в карман. На эти карандашные царапины он нанес несколько цветных клякс (я полагаю, в Беллинцоне в тот же вечер, конечно, *не* на месте) и показал мне этот кляксный набросок, когда вернулся домой. Я попросил его нарисовать мне это, что он и сделал, а потом небрежно сказал мне (что с его стороны было редкостью), что ему понравился сделанный им рисунок. Уменьшенный контур этого рисунка я выгравировал на [листе 21](#).

§ 14. В котором, прежде всего, обратите внимание на то, что все место изменено в масштабе и приближено к общему величию высших форм Альп. Вы увидите, что на моем топографическом наброске есть несколько деревьев, вросших корнями в скалу по эту сторону галереи, что для сравнения показывает, что ее высота не превышает четырехсот-пятисот футов. Эти деревья Тернер срезает и придает скале высоту около тысячи футов, чтобы придать лавине, спускающейся по кулуару, большую силу и опасность.



21. Перевал Файдо. (2d. Топография Тернера.)

Затем он поднимает в еще большей степени все горы за ним, ставя три или четыре хребта вместо одного, но объединяя их в единый массивный выступ у их основания, который он делает нависающим над долиной, и таким образом уменьшает ее почти до такой пропасти, через которую он только что прошел выше, чтобы объединить выражение этого ущелья с выражением каменистой долины. Несколько деревьев в лощине долины, по его мнению, противоречат по духу камням, и он валит их, как он делал с другими; точно так же он чувствует, что мост на переднем плане своей гибкостью противоречит аспекту ярости потока; он думает, что поток и лавины здесь должны поступать по-своему; поэтому он сносит ближайший мост и восстанавливает тот, что дальше, где сила потока, как можно предположить, меньше. Далее, участок дороги справа, над берегом, построен не на стене и не на арках, достаточно высоких, чтобы создать представление об альпийской дороге в целом; поэтому он делает арки выше, а берег круче, представляя, как мы сейчас увидим, воспоминание о верхней части перевала.

§ 15. Я говорю, что он "думает" об этом и "представляет" это. Но, строго говоря, он вообще не думает. Если бы он думал, то сразу же ошибся бы; мыслит только неуклюжий и неискушенный художник. Все эти перемены приходят ему в голову произвольно; им овладел совершенно повелительный сон, кричащий: "так и должно быть"; он не может видеть и поступать иначе, чем предписывает сон.

Это особенно следует помнить в связи со следующим инцидентом — введением цифр. Большинство людей, которым я показывал этот рисунок и которые чувствуют его общий характер, сожалеют о том, что на нем есть хоть что-то живое; они говорят, что это разрушает величие его запустения. Но сон сказал Тернеру иное. Сон особенно настаивал на том великом факте, что он пришел по дороге. Поток был бурным, камни - чудесными; но самым чудесным из всего было то, как мы сами, мечта и я, вообще сюда попали. Своими ногами мы не могли — облаками мы не могли ... никакими воротами из слоновой кости мы не могли... никаким другим способом мы не могли бы прийти сюда, кроме как по каретной дороге. Одним из величайших элементов ощущения в течение всего дня была эта необычная дорога,

и ее продолжение, и передвижения; здесь, под лавинами камней, среди безумных потоков и нависающих пропастей, сильно измученная и вынужденная прибегать ко всевозможным ухищрениям и петлям с той и с другой стороны, все же чудесная дорога продолжает идти, и это так гладко и безопасно, что не просто большое усердие, движение караваном с целыми упряжками лошадей, которые могут двигаться дальше. пересекайте его, но в маленьких почтовых каретах с маленькими посыльными и парой пони. И сон утверждал, что вся суть и душа сцены и завершение всего великолепия горных потоков и Альп заключались в почтовой карете с маленькими пони и посыльным, которую Тернер, нравится ему это или нет, поставил на повороте дороги.



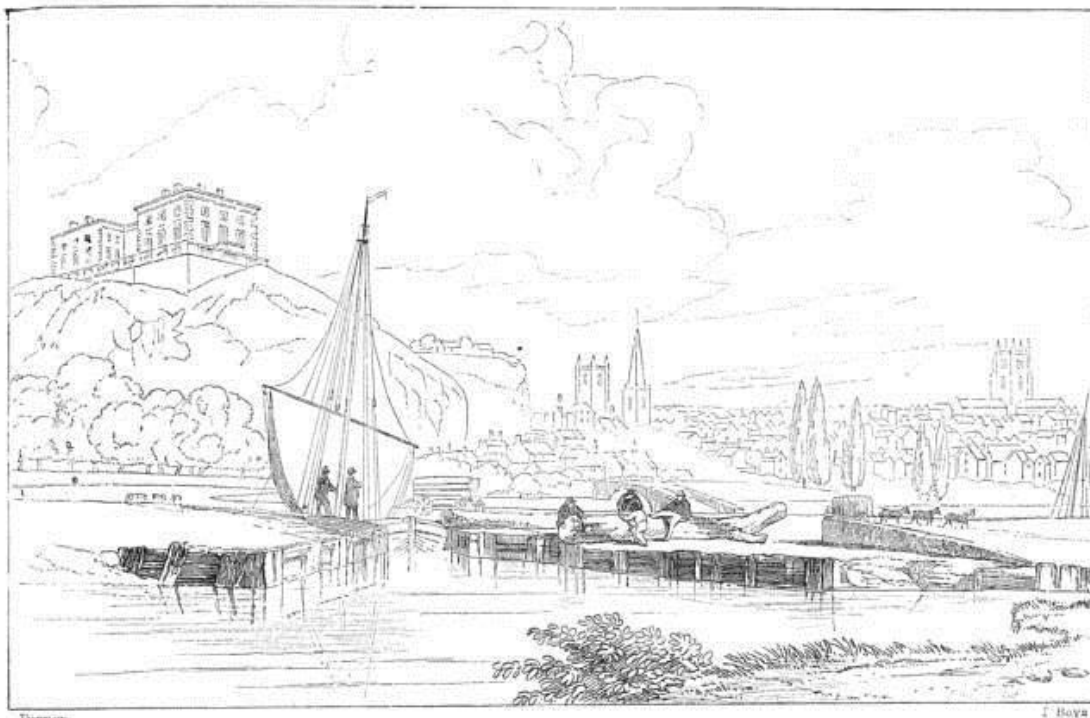
Рис. 1.

§ 16. Теперь любой, кто знаком с обычными принципами расположения форм (на этих принципах я буду подробно настаивать в другом месте), заметит, что, хотя сновидение вносит эти изменения, касающиеся выражения сцены, оно также вносит другие изменения, которые, по-видимому, сделаны более или менее в соответствии с общепринятыми правилами композиции,¹⁰ делая массы шире, линии более непрерывными, а изгибы более изящными. Но любопытная часть бизнеса заключается в том, что эти изменения, по-видимому, вызваны не столько представлением совершенно нового состояния какой-либо функции, сколько *запоминанием* чего-то, что лучше подойдет в этом месте. Например, Тернер почувствовал, что берег справа следует сделать более твердым и каменистым, чтобы обеспечить более сильное сопротивление потоку, и он превращает его, как будет видно из

сравнения гравюр, в своего рода каменную опору для стены, а не просто берег. Теперь контрфорс, в который он ее превращает, очень похож на факсимиле того, который он нарисовал на той самой Сен-Готардской дороге, намного выше, у Моста Дьявола, по крайней мере, тридцать лет назад, и который он сам выгравировал для Liber Studiorum, хотя табличка так и не была опубликована. Рис. 1 представляет собой копию фрагмента офорта, о котором идет речь. Обратите внимание, как стена нависает над ним, и особенно обратите внимание на своеобразное углубление в середине его поверхности, и сравните его в этих частях в целом с особенностями, представленными в более поздней композиции. Конечно, это можно было бы списать на простое случайное совпадение, если бы не частота случаев, в которых можно доказать, что Тернер делал то же самое и по прошествии многих лет вызывал воспоминания о чем-то, что, каким бы незначительным или неважным оно ни казалось, поразило его в его более ранних исследованиях. На эти примеры, когда я смогу их обнаружить, я укажу, продолжая гравировать его работы; и я думаю, что их достаточно много, чтобы вызвать сомнение, не была ли композиция Тернера универсальной композицией воспоминаний, вызванных именно так, как они были нужны, и помещенных каждое на свое самое подходящее место. Именно этот характер, как мне кажется, так отчетливо указывает на акт видения во сне; ибо во сне есть именно такого рода смутное воспоминание о формах вещей, которые мы видели давным-давно, связанных по новым и странным законам. То, что обычные сновидения гротескны и беспорядочны, а сновидение Тернера естественно и упорядоченно, на мой взгляд, не предполагает какого-либо необходимого различия в реальных видах психических действий. Я думаю, что смогу показать на следующих страницах или в другом месте, что всякий раз, когда Тернер действительно пытался *сочинять* принципиально изменял свои сюжеты, он поступал неправильно и портил их; и что он поступал правильно, только пассивно подчиняясь своему первому видению, которое состояло в первую очередь из сильной памяти о самом месте, которое он должен был нарисовать; и, во вторую очередь, из воспоминаний о других местах (признавал ли он их таковыми сам или нет, я не могу сказать), гармонично и полезно связанных с новой центральной мыслью.

§ 17. Я уже пытался не объяснить, поскольку это совершенно необъяснимо, вид ментальной химии, посредством которой сновидение вызывает и связывает свои материалы, но проиллюстрировать хорошо установленным, хотя и столь же необъяснимым фактом обычной химии. Я вижу все больше и больше оснований считать эту иллюстрацию (§ 8 главы о образных ассоциациях, том II) правильной. Не знаю, насколько я мог бы показать, что это справедливо для всех великих изобретателей, но для всех тех, кого я тщательно изучал (Данте, Скотт, Тернер и Тинторет), это, как мне кажется, абсолютно справедливо; их воображение состояло не в добровольном создании новых образов, а в произвольном воспоминании, точно в нужный момент, о чем-то, что они действительно видели.

Представьте себе, что все, что любой из этих людей видел или слышал на протяжении всей своей жизни, аккуратно отложено в их памяти, как в обширных хранилищах, простираясь у поэтов даже до малейших интонаций слогов, услышанных в начале их жизни, а у художников - вплоть до мельчайших складок драпировки и форм хлебов или камней; и над всей этой неиндексированной и неизмеримой массой сокровищ бродит воображение, одаренное мечтами, чтобы в любой момент вызвать именно такие группы идей, которые будут справедливо оценены. соответствуют друг другу: я полагаю, что это и есть истинная природа творческого ума, и я полагаю, что нам чаще объясняли бы это сами люди, обладающие им, но они понятия не имеют, каково состояние ума других людей в сравнении с ним; они полагают, что каждый помнит все, что он видел, таким же образом, и не понимают, как получается, что только они могут создавать хорошие рисунки или великие мысли.



Тернер.

Т. Бойз.

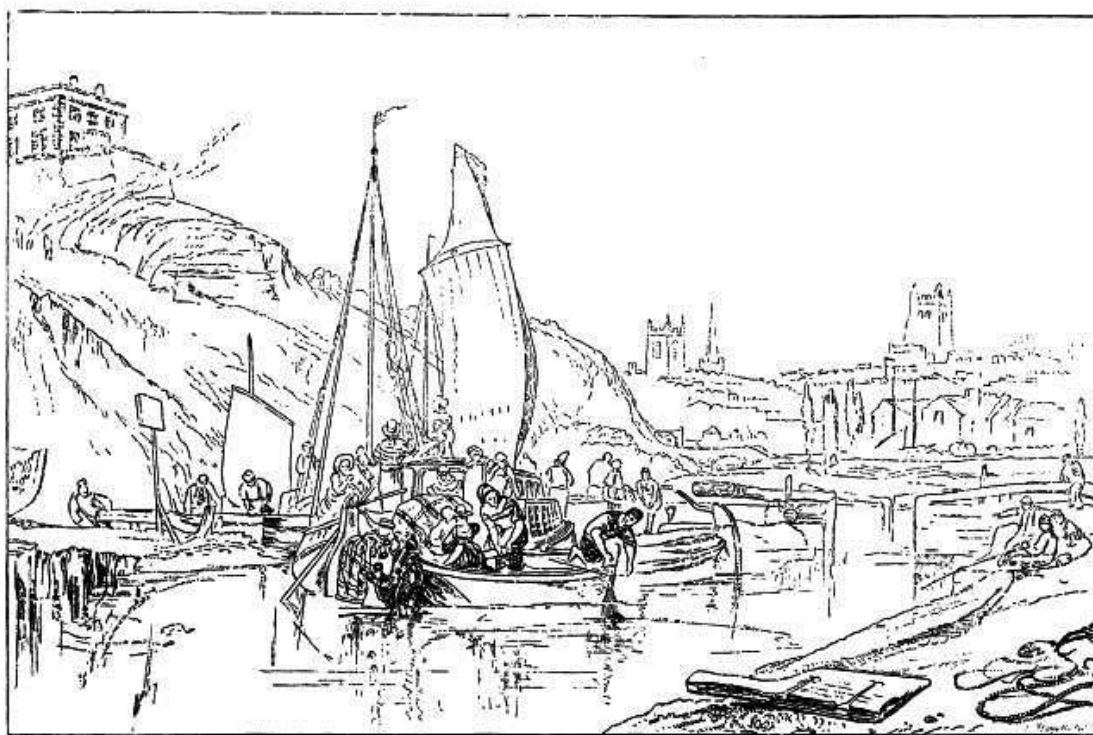
22. Самый ранний "Ноттингем" Тернера.

§ 18. Так ли это со всеми изобретателями или нет, но с Тернером, несомненно, дело обстояло до такой степени, что он, кажется, никогда не терял и не стремился испортить впечатление, произведенное на него какой—либо сценой, - даже в самой ранней юности. Кажется, он никогда не возвращался в то место, чтобы посмотреть на него снова, но, по мере того как он набирался сил, рисовал и перекрашивал его таким, каким увидел впервые, связывая с ним определенные новые мысли или новые знания, но никогда не сотрясая центральную опору старого изображения. Несколько примеров этого уже приводились в моей брошюре о прерафаэлит-стве; другие будут отмечены в ходе нашего исследования его работ; один, просто ради иллюстрации, я приведу здесь.

§ 19. Табличка 22 представляет собой набросок рисунка города и замка Ноттингем, выполненного Тернером для "Странствующего" Уолкера и выгравированного на этой работе. Гравюра (с которой был сделан этот набросок, поскольку я не смог обнаружить сам рисунок) была опубликована 28 февраля 1795 года, в период, когда Тернер все еще работал в очень детской манере; и весь рисунок этой пластины на удивление жесткий и банальный. Обратите особое внимание на две формальные фигурки под парусом.

В 1833 году издательством Moon, Boys and Graves в серии "Англия и Уэльс" была опубликована гравюра Ноттингема по рисунку Тернера. Тернер, безусловно, не сделал ни одного рисунка для этой серии задолго до того, как они были востребованы; и если, следовательно, мы предположим, что рисунок был сделан за три года до публикации пластинки, это будет отодвигать дату его создания настолько далеко, насколько это в малейшей степени вероятно. Следовательно, мы можем предположить (и этот вывод в достаточной степени подтверждается также стилем исполнения), что между созданием этих двух рисунков был интервал по меньшей мере в тридцать пять лет - тридцать пять лет, в течение которых Тернер превратился из неопытного и слабого рисовальщика в самого совершенного художника своего времени и полностью изменил свои методы работы и свои чувства.

§ 20. На странице, противоположной гравюре первого, я поместил гравюру последнего Ноттингема. Будет обнаружено, что одно является всего лишь усилением и украшением другого. *Каждый инцидент* сохранен; даже люди, занятые на заготовке бревен, находятся там, только теперь они удалены далеко (за шлюзом справа, между ним и городом) и настолько затеряны в тумане, что, хотя на рисунке они различимы по цвету, на контурной гравюре их невозможно разглядеть. Мост через канал и даже жесткая мачта сохранены; добавлена только еще одна лодка, и парус, спущенный на более высокой мачте, поднят на нижней; а замок, чтобы избавиться от его формальности, сдвинут немного влево, чтобы скрыть одну сторону. Но, очевидно, никакого нового наброска сделано не было. Художник с любовью вернулся к своему мальчишескому впечатлению и развил его со своей мужской силой.



Тернер.

Т. Бойз.

23. Последний "Ноттингем" Тернера.

§ 21. Насколько эта мужественная сила сама по себе действовала просто в накоплении воспоминаний, остается, как я уже сказал, вопросом неопределенным; но в любом случае, ум Тернера, по моей оценке, выделяется среди других не более своими явно организующими и управляющими способностями, чем своими явно цепкими и покорными способностями; и чем дольше я исследую его, тем больше эта нежность восприятия и хватка памяти кажутся мне корнем его величия. Так что я все больше и больше убеждаюсь в том, что должен был заявить относительно воображения много лет назад, а именно, что его истинная сила заключается в его удивительной проницательности и предвидении — что это не ложная и вводящая в заблуждение способность, а самая точная и правдивая способность, которой обладает человеческий разум; и тем более правдивая способность, потому что в своей работе тщеславие и индивидуализм самого человека сокрушаются, и он становится простым инструментом или зеркалом, используемым высшей силой для отражения другим истины, которую никакие усилия не прилагают. в этом никто никогда не мог бы убедиться; так что вся математическая, арифметическая и вообще научная истина - это, по сравнению с ней, истина в оболочке и на поверхности, твердая и неглубокая; и драгоценна только истина,

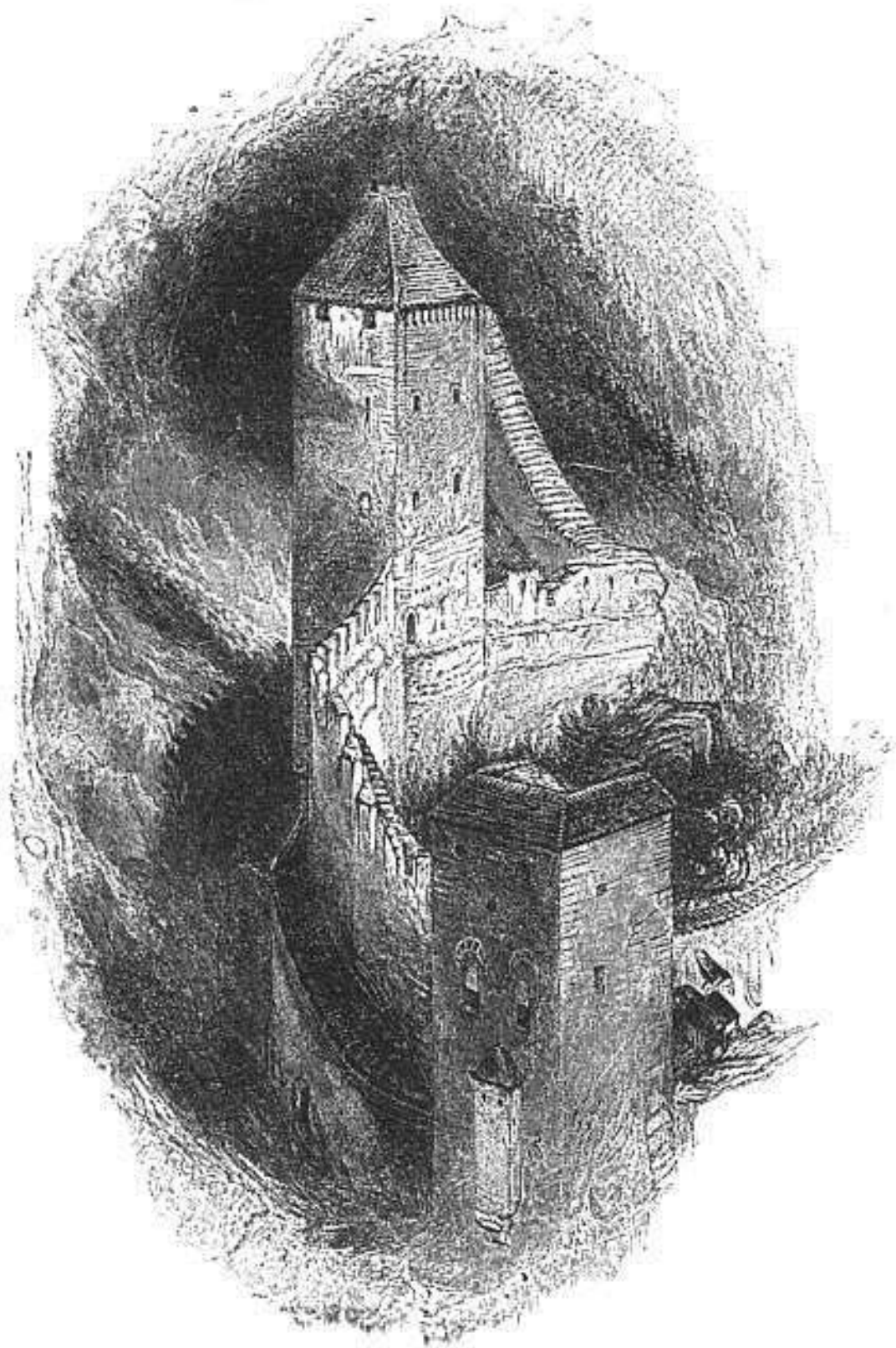
созданная воображением. Следовательно, всякий раз, когда мы хотим узнать, каковы главные факты в каком-либо случае, лучше обращаться не к политэкономистам и не к математикам, а к великим поэтам; ибо я нахожу, что они всегда видят в этом вопросе больше, чем кто-либо другой; и точно так же те, кто хочет знать реальные факты внешнего аспекта мира, обнаружат, что они не могут доверять картам, или схемам, или какому-либо другому способу измерения; наиболее важные факты всегда совершенно неизмеримы, и что (лишь с некоторыми случайными и незначительными неудобствами, если они формируют слишком определенные предположения относительно внешнего аспекта мира). расположение моста здесь или дороги там) топография Тернера - единственная, которой можно доверять.

§ 22. Из этих принципов можно сделать одно или два важных вывода, касающихся того вида верности, которого следует требовать от людей, не обладающих силой воображения. Снова и снова утверждалось, что *невозможно* изобразить всю природу целиком, как в зеркале. Во всех видах искусства должны быть сделаны определенные упущения и допущены определенные условности. Теперь, должно быть, инстинктивная привязанность каждого художника направляет его к пропускам, которые он должен сделать, или знакам, которые он должен использовать; и его выбор того или иного факта для изображения, его настойчивость в отношении того или иного характера в своем предмете, как того, что для него является впечатляющим, составляет, когда это серьезно и просто, часть ценности его работы. Это единственное вдохновение, на которое он способен, но все же это своего рода вдохновение; и хотя у него может не хватить памяти или ассоциативной способности, которые позволили бы ему сочинить сюжет в тернеровской манере, у него могут быть определенные *привязанности*, которые прекрасно проявляются в его работе и влияние которых он должен позволить увидеть.¹¹

§ 23. И это может быть особенно допустимо при быстром наброске эффектов или сцен, которые либо из-за их быстрого исчезновения, либо из-за нехватки времени невозможно точно нарисовать. Как правило, если позволит досуг, детальный рисунок объекта будет грандиознее любого "впечатления в уме" человека, лишенного воображения; но если досуг не позволяет, быстрый набросок, четко обозначающий моменты, которые бросаются в глаза, часто может представлять значительный интерес в своем роде. На днях я наскоро набросал башни швейцарского Фрибурга из отеля "Заринген". Это было туманное утро с пробивающимся солнечным светом, и башни были видны в мерцающем свете, пробивающемся сквозь разорванные облака, — темно-синий туман заполнял ложбинку долины позади них. Я выгравировал эскиз на противоположной странице, добавив несколько деталей и преувеличив преувеличения; потому что, рисуя с натуры, даже в быстром темпе, я не имею привычки преувеличивать настолько, чтобы проиллюстрировать то, что я имею в виду. На следующий день, ясным и безветренным утром, я сделал дагерротипию башен, результат которой приведен на следующем рисунке (25 рис. 2); и это не преувеличенное утверждение, с должным образом расписанными в нем деталями, было бы не только более правильным, но и бесконечно более грандиозным из двух. Но первый набросок, тем не менее, в некоторых отношениях передает более верное представление о Фрибурге, чем любой другой, и, следовательно, имеет определенную пользу. Например, стена, поднимающаяся за главной башней, на моем рисунке очень отчетливо изгибается, повторяя различные склоны холма. На дагерротипе этот изгиб едва заметен. И все же самое примечательное во Фрибурге то, что все его стены имеют гибкие шипы и ползут вверх и вниз по обрывам скорее на манер кошек, чем стен; и в его поясах башен и крепостных валов есть общее ощущение высоты, силы и изящества, которое цепляется даже за каждый отдельный и менее изящный фрагмент из них, когда видишь его на месте; так что в торопливом

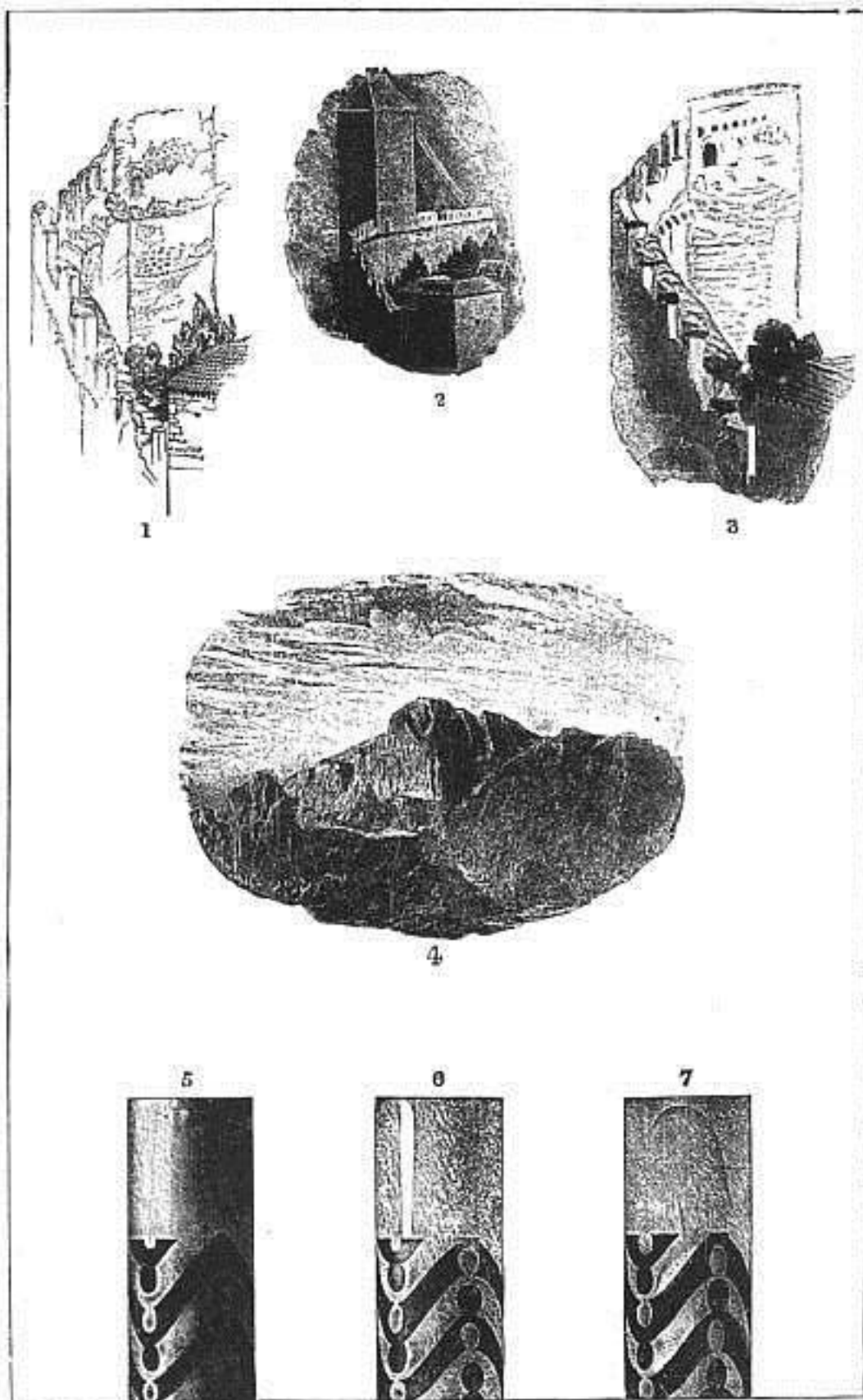
наброске, выражающем это, есть определенная достоверность, которой совершенно нет в дагерротипе.

Более того, иногда даже в самой точной и законченной топографии может быть допущено небольшое преувеличение; ибо многие из наиболее важных фактов в природе настолько неуловимы, что их *следует* слегка преувеличивать, чтобы они стали заметными, когда их переводят в сравнительно неуклюжие линии даже самого лучшего рисунка,¹² и удаляют из сопутствующих обстоятельств, которые усилили их влияние или привлекли к ним внимание в природе.



Дж. Раскин.
24. Башни Фрибурга.

Дж. К. Армитидж.



Дж. Рескин.

Дж. Х. Ле Ке

25. Вещи в целом.

§ 24. Тем не менее, во всех этих случаях, чем больше рисовальщик не осознает вносимых им изменений, тем лучше. Тогда любовь сделает свою собственную надлежащую работу; и

единственным истинным критерием хорошего или плохого, в конечном счете, является сила привязанности. Ибо не имеет значения, с какими мудрыми целями или на основе каких мудрых принципов нарисована вещь; если она нарисована не из любви к ней, она никогда не будет правильной; и если она *будет* нарисована из любви к ней, она никогда не будет неправильной — искаженное представление любви правдивее самого математического представления. И хотя все рассуждения о добре и зле, через которые мы прошли в этой главе, никогда не могли быть применены к работе в момент ее выполнения, все же это испытание правильности выполняется всегда; — если художник каким-либо образом модифицирует или методизирует, чтобы показать себя и свое мастерство, его работа, именно в такой степени, будет безуспешной; и если он работает с искренней любовью к месту, искренним желанием быть верным ему, и все же с открытым сердцем для любой фантазии, которую пошлют ему Небеса, именно в такой степени его работа будет великой и хорошей.

8 Обратите внимание, то, что было сказано во втором томе о духе выбора как зле, относится только к молодым студентам и к тому выбору, который предполагает, что любой обычный предмет недостаточно хорош или интересен для изучения. Но, хотя все хорошо для изучения и все прекрасно, что-то лучше остальных для помощи и удовольствия других; и это наш долг всегда выбирать, если у нас есть возможность, будучи вполне довольными тем, что находится в пределах нашей досягаемости, если у нас ее нет.

9 "Кулуар" - хорошее непереводимое савойское слово, обозначающее место, на которое во время штормов обрушиваются камни и вода; возможно, оно заслуживает натурализации.

10 Я только что сказал, § 12, что если, *отказавшись* от этого первоначального впечатления, художник попытается создать что-то более красивое, чем он видел, с ним покончено; но, сохраняя первое впечатление, он, тем не менее, если у него есть изобретательность, инстинктивно изменит многие линии и части изображения — возможно, все его части — к лучшему; иногда делая их по отдельности более живописными, иногда не позволяя им мешать красоте друг друга. Ибо почти все природные ландшафты - это избыточные сокровища более или менее запутанной красоты, из которых человеческий инстинкт изобретательности может по простому выбору создать не лучшее сокровище, а более подходящее человеческому зрению и эмоциям, бесконечно более узкое, бесконечно менее привлекательное в деталях, но обладающее тем великим достоинством, что не должно быть абсолютно ничего, что не способствовало бы эффекту целого; тогда как в природном ландшафте есть избыточность, которая впечатляет только как избыточность, и часто встречаются искажающие черты; не только уродства, но и уродства *в неподходящем месте*. Уродство имеет свои достоинства и применение; но уродство, происходящее в неподходящее время (как если бы слуга-негр на картине Тинторете вместо того, чтобы стоять позади короля, подставил голову благородным чертам своего хозяина), справедливо заслуживает неприязни и отстранения.

"Да ведь это, - восклицает идеалист, - именно то, что я всегда говорил, а *вы* всегда отрицали". Нет, я никогда этого не отрицал. Но я отрицал, что художники в целом, когда они говорили об улучшении Природы, знали, что такое Природа. Заметьте: прежде чем они осмелятся хотя бы *мечтать* о том, чтобы аранжировать ее, они должны быть в состоянии нарисовать ее такой, какая она есть; и самая искусная аранжировка никогда не искупит малейшего умышленного нарушения достоверности изображения; и я постоянно выступаю против аранжировки, не потому, что аранжировка неправильная, а потому, что нашим нынешним художникам по

большей части нечего аранжировать. Они не могут даже точно нарисовать сорняк или столб; и все же они делают вид, что улучшают леса и горы.

11 Например, даже на моей топографической гравюре, [Фото 20](#), я привел лишь несколько строк из тысяч, существовавших в этой сцене. Эти строки я считал ведущими. Другой человек мог бы считать ведущими другие линии, и его представление могло бы быть столь же верным, насколько это возможно; но какое из наших представлений продвинулось дальше всего, будет зависеть от нашей относительной степени знания и ощущения холмов.

12 Или лучшая фотография. Вопрос о точном соотношении ценности между фотографией и хорошим топографическим рисунком я надеюсь рассмотреть в другом месте.

ГЛАВА III.

ИЗ ТЕРНЕРОВСКОГО СВЕТА.

§ 1. Рассмотрев в предыдущей главе основания, на которых можно объяснить и оправдать *выбор* Тернером фактов, мы переходим, наконец, к рассмотрению тех способов их *представления*, которые он ввел; способы, настолько сильно расходящиеся с общепринятыми доктринами об искусстве, что вызывают презрение или суровое осуждение его работ всеми авторитетными судьями в период их первого появления. И, главным образом, я должен подтвердить и дополнительно проиллюстрировать общие утверждения, сделанные относительно света и тени в главах "Истинность тона", [13](#) и "Бесконечность", [14](#), выведенные из великого факта (§ 5. глава об истинности тона), что "природа превосходит нас в способности получать свет настолько, насколько солнце превосходит белую бумагу". Я обнаружил, что эта часть книги была не совсем понятна, потому что люди в целом понятия не имеют, насколько солнце *does*. Чтобы узнать это практически, пусть читатель возьмет лист чистой белой бумаги для рисования и поместит его в то положение, в котором обычно виден рисунок. Это, собственно, вертикальное изображение (предполагается, что все рисунки должны быть сделаны в вертикальных плоскостях), как изображение на стене комнаты. Кроме того, обычное место, где можно увидеть картины или рисунки, находится на некотором расстоянии от окна, на них падает слабый боковой свет, в то время как передний свет неблагоприятен почти для всех рисунков. Поэтому самый высокий уровень освещения, который художник обычно может использовать для своей работы, - это белая краска или бумага при мягком боковом освещении. [15](#) Но если бы мы хотели получить как можно больше света и поместить художника в наиболее благоприятные условия, нам следовало бы расположить рисунок поближе к окну. Поэтому положите вашу белую бумагу вертикально и поднесите ее к окну. Пусть *ac*, *cd* будут двумя сторонами вашей комнаты, с окном на *bb*. При обычных обстоятельствах ваша фотография висела бы на *e* или в каком-нибудь подобном месте на *компакт-диске* на стене. Поэтому сначала положите бумагу вертикально на *e*, а затем постепенно подносите ее к окну в последовательных положениях *f*, *g* и (открывая окно), наконец, на *p*. Вы заметите, что по мере приближения к окну свет на бумаге постепенно *увеличивается*, так что в положении *p* она освещена гораздо лучше, чем в положении *e*. Если, однако, солнце действительно попадает на него в *p*, эксперимент нечестен, поскольку рисунок не предназначен для просмотра при солнечном свете, и ваша цель - сравнить

чистую белую бумагу, как она обычно используется, с солнечным светом. Поэтому либо выберите время, когда солнце не светит вообще, либо не светит в окно, в котором будет проводиться эксперимент; либо держите бумагу так далеко от окна, чтобы солнце не могло ее коснуться. Тогда эксперимент будет абсолютно честным, и вы обнаружите, что у вас есть бумага с p в полном, безмятежном, живописном освещении наилучшего вида и наивысшей достижимой мощности.

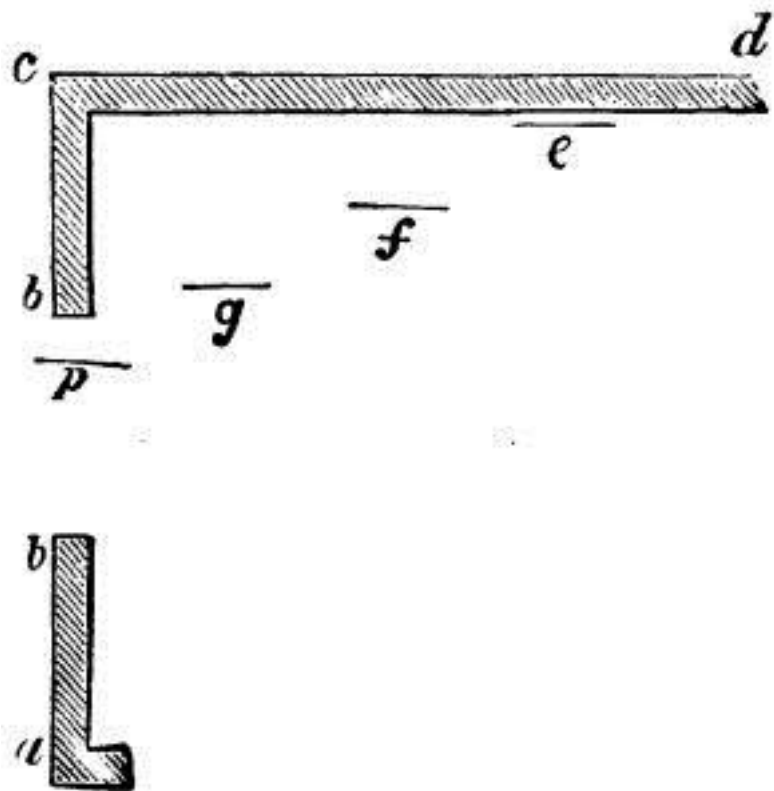


Рис. 2.

§ 2. Теперь, слегка перегнувшись через подоконник, поднесите край бумаги в точке p к небу, довольно низко над горизонтом (я полагаю, вы выбрали для эксперимента погожий день, когда солнце стоит высоко, а небо прозрачно-голубое, спускающееся к горизонту). В тот момент, когда вы поднесете белую бумагу к небу, вы будете поражены, обнаружив, что эта ярко-белая бумага внезапно оказывается в тени. Вы отдернете ее, думая, что изменили ее положение. Но нет; бумага не потемнела. Она такая же яркая, какой была всегда; ярче, чем когда-либо может быть при обычных обстоятельствах. Но, взгляните, голубое небо над горизонтом намного ярче. Один действительно синий, а другой белый, но *белый самый*, ¹⁶ и намного больше. И вы, хотя, возможно, и не в первый раз в своей жизни, поймете, что, хотя нелегко доказать, что черное является белым, белое при определенных обстоятельствах может оказаться почти доказанным черным или, во всяком случае, коричневым.

§ 3. Когда этот факт впервые демонстрируется им, у большинства людей возникает общее ощущение, что, будучи поднесенным к небу, белая бумага так или иначе оказывается "в тени". Но это не так; бумага остается точно такой же, какой была; ее можно сравнить только с более ярким оттенком, и по сравнению с ним она кажется более темной. Обстоятельства в точности подобны тем, которые влияют на наши ощущения тепла и холода. Если, когда случайно у нас одна рука теплая, а другая холодная, мы почувствуем, что каждой рукой вода нагрета до средней степени, мы сначала объявим воду холодной, а затем теплой; но вода имеет определенную температуру, совершенно независимую от наших ощущений и точно

определяемую термометром. Так же обстоит дело со светом и тенью. Переводя взгляд с яркого неба на белую бумагу, мы утверждаем, что белая бумага находится "в тени", то есть по сравнению с ней она производит на нас ощущение темноты. Но оттенок бумаги и неба так же постоянны, как и температура; и небо на самом деле ярче белой бумаги на определенное количество градусов освещенности, поддающееся научному определению. Точно так же любой другой цвет, или сила цвета, является фиксированной величиной, не зависящей от ощущений, но численно представимой с такой же точностью, как градус тепла с помощью термометра. И из этих оттенков оттенок открытого неба - тот, который невозможно воспроизвести человеческим искусством. Небо не просто голубого цвета, оно *огненно—синее*, и его нельзя нарисовать.

§ 4. Далее, обратите внимание, что в этом голубом огне есть *белый* огонь; то есть в нем есть белые облака, настолько же более яркие, чем он сам, насколько *он* ярче белой бумаги. Итак, над этим лазурным светом у нас есть еще одна столь же возвышенная ступень белого света. Предположим, что величина освещенности чистой белой бумаги представлена числом 10, тогда освещенность голубого неба будет (приблизительно) около 20, а белых облаков - 30.

Но посмотрите внимательно на белые облака, и вы увидите, что не все они одинакового белого цвета; некоторые из них совершенно серые по сравнению с другими частями, и в них так же много переходов света и тени, как если бы они были из твердой земли. Тем не менее, их наиболее сильно затененная часть уже намного светлее голубого неба, которое довело нас до нашего числа 30, а все эти высокие белые огни примерно на 10 градусов выше этого значения, или, на белой бумаге, как 40 к 10. И теперь, если вы посмотрите с голубого неба и белых облаков на солнце, вы обнаружите, что это белое облако, которое в четыре раза белее белой бумаги, совершенно темное и лишнее света по сравнению с теми серебристыми облаками, которые горят ближе к самому солнцу, на которые вы не можете смотреть, — бесконечно яркое. Как вы это оцениваете?

И все же, чтобы выразить все это, у нас, в конце концов, есть всего лишь наш бедный технический документ. Мы не должны слишком гордо говорить о наших "истинах" искусства; боюсь, в лучшем случае нам придется впустить в это много черной логики.

§ 5. Что ж, о солнце и серебристых облаках мы пока говорить не будем. Но этот главный факт, который мы выяснили в ходе нашего эксперимента с белой бумагой, заключается в том, что в целом спокойное небо с присущими ему светом и тенью ярче земли; ярче самого белого предмета на земле, на который, на момент сравнения, не падает прямой свет самого неба. Каковой факт, как правило, является одним из первых объектов, изображаемых благородными художниками. Я уже обозначил одну часть их цели при этом, а именно выражение бесконечности; но противопоставление небесного света земной тьме - еще один наиболее важный момент; и из всех способов сделать картину в целом впечатляющей (особенно см. § 12 только что упомянутой главы) этот самый простой и надежный. Сделайте небо спокойным и светлым, выделите на его фоне темные деревья, горы или башни, или любую другую материальную земную вещь смелыми очертаниями, и разум с благодарностью примет утверждение этой великой и торжественной истины.

§ 6. Но это может быть сделано либо благородно, либо подло, как может быть утверждена любая другая торжественная истина. Это может быть произнесено с истинным чувством всего, что это означает; или это может быть заявлено, как турок заявляет, что "Бог велик", когда он имеет в виду только то, что он сам ленив. Фраза "небеса светлы" многих вульгарных художников имеет точно такое же значение; это означает, что они ничего не знают, ничего не будут делать, лишены мысли, беззаботности, без страсти. Они не будут ходить по земле,

не будут следить за ее путями, не будут собирать ее цветы. Они будут сидеть в тени и только утверждать этот очень заметный, давно установленный факт: "небеса светлы". И поскольку это может быть *утверждено* подло, то это может быть подло и *принято*. Многими нашими способностями к восприятию самых благородных эмоций злоупотребляют просто из праздности, ради удовольствия, и люди воспринимают волнение от торжественного ощущения так же, как от крепкого напитка. Таким образом, двор Людовика XIV был заброшен. устраивал в дни поста свои священные концерты, несомненно, в какой-то степени связанные с религиозным выражением музыки, и поэтому праздные и легкомысленные женщины в наши дни будут плакать над ораторией. Таким образом, самые возвышенные эффекты пейзажа могут быть достигнуты из-за простой лени; и даже те, кто не невежествен или туп, часто ошибочно судят о таких эффектах искусства, потому что сама их открытость ко всякому приятному и священному общению мгновенно окрашивает все, что они видят, так что, дай им лишь самую слабую тень того, что они любят, они мгновенно будут тронуты этим до глубины души и ошибочно примут свое собственное приятное чувство за результат силы художника. Таким образом, когда такой художник, как Констэбл, пятнами и брызгами напоминает им о мокрой траве и зеленых листьях, они сразу же представляют себя во всем блаженстве прогулки по лугу; а когда Гаспар Пуссен открывает свой желтый горизонт черными холмами, они сразу же ощущают торжественность настоящих итальянских сумерек, совершенно забывая, что мокрая трава и сумерки не составляют вселенную; и их радость от приятной прохлады или серьезного тепла мешает им искать какую-либо из тех более драгоценных истин, которые нельзя уловить сиюминутным ощущением, но которые необходимо вдумчиво постигать. преследуемый.

§ 7. Я говорю "более драгоценный", поскольку простой факт, что небо ярче земли, *не* является драгоценной истиной, если сначала не понять саму землю. Презирайте землю или клеветайте на нее; устремьте свой взор на ее мрак и забудьте о ее красоте; и мы не благодарим вас за ваше вялое или отчаявшееся восприятие яркости небес. Но активно поднимайтесь по земле, изучайте, что в ней есть, познайте ее цвет и форму, а также полную меру и состав ее, и если *после этого* вы сможете сказать "небеса светлы", это будет драгоценной истиной, но не до тех пор. Джованни Беллини хорошо знает землю, рисует ее полностью, до мельчайшего фигового листочка и опадающего цветка, - голубой холм и город с белыми стенами, — сверкающее одеяние и золотые волосы; каждому он придаст его блеск и прелесть; и затем, насколько его бедные человеческие уста могут заявить об этом, далеко за пределами всего этого он провозглашает, что "небеса светлы". Но Гаспар и другие пейзажисты, изображающие всю цветущую почву Природы как одно бесплодие, и всю ее прекрасную листву как одну черноту, и все ее изысканные формы как одну грубость; когда в этом ленивом мраке и угрюмом предательстве сердца они бормочут свое жалкое подтверждение тому, что другие давным—давно разглядели за них, — яркости неба, - мы не благодарим их; или благодарим их лишь постольку, поскольку, даже высказывая этот последний остаток истины, они более достойны похвалы, чем те, кто опустил с небес на землю. равнодушны к атеизму и заявляют, несмотря на свое темное и безнадежное прошлое, что небеса НЕ светлы.

§ 8. Давайте теперь выясним, какого цвета сама земля.

Гора, находящаяся в пяти или шести милях от нас солнечным летним утром в Швейцарии, обычно представляет собой нечто подобное темной силе, связанной с небом, как показано на [рис. 4. Фото 25](#), хотя само небо остается неподвижным, если на нем есть белые облака, оно выглядит как прозрачная тьма, выделяющая эти белые облака ярким рельефным светом; тем не менее, проведите эксперимент с белой бумагой, как уже описано, и вы, по всей

вероятности, обнаружите, что самая темная часть горы — ее самый яркий уголок почти черной тени -*белее бумаги*.

Приведенная цифра представляет *видимый* цвет¹⁷ вершины Эгиль Бушар (горы, которую видно из деревни Шамуни, по другую сторону ледника Буа), удаленной, согласно карте Форбса, на один-два фарлонга менее чем на четыре мили по прямой от точки наблюдения. Наблюдение было сделано теплым солнечным утром, около одиннадцати часов, небо было ясно-голубым; гора виднелась на его фоне, ее тени были серо-фиолетовыми, а освещенные солнцем участки зеленоватыми. Затем самая темная часть горы стала *светлее чистой белой бумаги*, которую держали вертикально на ярком свете у окна, параллельно направлению, в котором падал свет. И, таким образом, обычно оказывается невозможным представить ни в одном из его *истинных* цветов пейзаж, удаленный более чем на две-три мили, при полном дневном свете. Самые глубокие тени белее белой бумаги.

§ 9. Однако по мере того, как мы переходим к более близким объектам, истинное представление постепенно становится возможным; — в какой степени, конечно, всегда можно точно установить одним и тем же способом эксперимента. Поднесите край бумаги к предмету, который нужно нарисовать, и по этому краю — так же точно, как леди подбирала бы цвета двух частей платья, — подберите цвет пейзажа (с небольшим количеством непрозрачного белого, смешанного с используемыми вами оттенками, чтобы их было легко осветлить или затемнить). Старайтесь имитировать оттенок не так, как вы предполагаете, а точно таким, какой он есть; так, чтобы цветной край бумаги не отличался от цвета пейзажа. Затем вы обнаружите (если до этого у вас не было опыта), что тени деревьев, которые вы считали темно-зелеными или черными, на самом деле бледно-фиолетовые и пурпурные; что огни, которые вы считали зелеными, на самом деле интенсивно желтые, коричневые или золотистые, и большинство из них слишком яркие, чтобы их вообще можно было подобрать. Когда вы подберете все подходящие оттенки, нарисуйте основную массу пейзажа полностью в этих истинных и проверенных цветах; и вы обнаружите, к своему изумлению, что нарисовали его в красках Тернера, — в тех самых красках, над которыми, возможно, вы смеялись всю свою жизнь, — факт в том, что он, и только он, из всех людей, *когда-либо рисовал Природу в ее собственных красках*.

§ 10. "Хорошо, но, - нетерпеливо ответите вы, - почему, если это настоящие цвета, они выглядят такими неестественными?"

Потому что они не показаны в истинном контрасте с небом и другими высокими источниками света. Природа окрашивает свои тени в бледно-фиолетовый цвет, а затем поднимает свой небесный и солнечный свет на такую высоту, что бледно-фиолетовый становится, по сравнению с ним, ярко-темным. Но у бедняги Тернера нет в распоряжении солнца, которое могло бы противостоять его бледным краскам. Он покорно следует Природе, насколько это возможно; кладет бледно-пурпурный цвет там, где это делает она, ярко-золотой там, где это делает она; и затем, когда на вершине склона света она расправляет крылья и совсем покидает землю, сгорая в невыразимом солнечном свете, что он может сделать, кроме как беспомощно сидеть, протягивая к ней свои руки в спокойном согласии, когда она покидает его и насмехается над ним!

§ 11. "Хорошо", - но дальше вы спросите: "Это правильно или мудро? разве не следует указывать на контраст между массами, а не на реальные оттенки нескольких их частей, когда остальные неподражаемы?"

Да, если бы это *было* возможно, это следовало бы сделать; но истинных контрастов НИКОГДА нельзя показать. Весь вопрос просто в том, будете ли вы фальшивы на одной чаше весов или

на другой, то есть потеряете ли вы себя в свете или во тьме. Эту необходимость легко выразить цифрами. Предположим, что максимальный свет, который вы хотите имитировать, - это свет безмятежных, слабо освещенных облаков на обычном небе (не солнца или звезд, которые, конечно, невозможно обманчиво имитировать в живописи с помощью каких-либо ухищрений). Затем предположим, что степень тени между этими облаками и предельной темнотой Природы точно измерена и разделена на сто градусов (темнота равна нулю). Затем мы измеряем нашу собственную шкалу, называя наш максимально возможный черный цвет нулевым;¹⁸ и мы сможем придерживаться параллели с Природой, возможно, вплоть до ее 40 градусов; все выше этого значения будет белее нашей белой бумаги. Что ж, с нашей силой контраста между нулем и 40, мы должны имитировать ее контрасты между нулем и 100. Теперь, если нам нужны настоящие контрасты, мы можем сначала установить наши 40 так, чтобы они соответствовали ее 100, наши 20 - ее 80, а наш ноль - ее 60; все, что ниже ее 60, теряется в черноте. Это, с некоторыми изменениями, система Рембрандта. Или, во-вторых, мы можем поставить ноль вместо ее нуля, 20 вместо ее 20 и 40 вместо ее 40; все, что выше 40, теряется в *белизне*. Это, с некоторыми изменениями, система Поля Веронезе. Или, наконец, мы можем заменить наш ноль на ее ноль, а наши 40 - на ее 100; наши 20 - на ее 50, наши 30 - на ее 75 и наши десять - на ее 25, соответственно распределяя промежуточные контрасты. Это, с определенными модификациями, система Тернера;¹⁹ модификаций, в каждом случае, являются принятием, в определенной степени, любой из других систем. Таким образом, Тернер склоняется к Полю Веронезе; ему нравится, насколько это возможно, добиваться идеальной точности своих оттенков до определенного момента, то есть позволять своему нулю обозначать ноль Природы, а его 10 - ее 10, а его 20 - ее 20, а затем быстрыми, но хитрыми шагами продвигаться к свету, ставя 27 на 50, 30 на 70 и сохраняя некоторую силу еще на последние 90-100. Итак, Рембрандт модифицирует свою систему с другой стороны, ставя свои 40 на 100, свои 30 на 90, свои 20 на 80; затем слегка снижаясь, 10 на 50, 5 на 30; почти все, что находится между 30 и нулем, теряется во мраке, но все же сохраняет свой ноль вместо нуля. Системы, выраженные в табличной форме, будут выглядеть следующим образом:—

Природа.	Рембрандт.	Тернер.	Веронезе.
0	0	0	0
10	1	10	10
20	3	20	20
30	5	24	30
40	7	26	32
50	10	27	34
60	13	28	36
70	17	30	37
80	20	32	38
90	30	36	39
100	40	40	40

§ 12. Теперь очевидно, что в системе Рембрандта, хотя *контрасты* не более правильны, чем у Веронезе, *цвета* все неправильные, от начала до конца. Для Тернера и Веронезе Nature's 10 - это их 10, а Nature's 20 - их 20, что позволяет им до определенного момента говорить чистую правду. Но у Рембрандта *ни один цвет* не является абсолютно истинным, от одной стороны шкалы до другой; истинны только контрасты в верхней части шкалы. Конечно, это

предполагает применение системы Рембрандта к предмету, который должен опробовать ее в максимальной степени, например к пейзажу. Рембрандт обычно выбирал сюжеты, в которых реальные цвета были почти имитируемы, — например, отдельные головы на темном фоне, в которых наивысший свет Природы был немного выше его собственного; поскольку ее 40-летие тогда действительно можно было изобразить его 40-летним, его картина стала почти абсолютной правдой. Но его система верна только тогда, когда применяется к таким предметам: очевидно, что когда мы имеем дело со всем спектром естественного освещения, Тернер и Веронезе передают наибольшую сумму правды. Но это не самый полный обман, поскольку на людей гораздо легче и инстинктивнее произвести впечатление силой света, чем правдивостью цвета, что они мгновенно упускают относительную мощь неба и верхних тонов; и весь истинный местный колорит кажется им странным, отделенным от сопутствующего ему высокого света; тогда как, дайте им истинный контраст света, и они не заметят ложного местного цвета. Таким образом, все картины Гаспара Пуссена и Сальватора и все эффекты, достигаемые оставлением яркого света посреди преувеличенной темноты, бросаются в глаза и принимаются за правду, в то время как чистая правда Веронезе и Тернера отвергается как неестественная; только не столько в случае Веронезе, сколько в случае Тернера, потому что Веронезе ограничивается более имитируемыми вещами, такими как драпировки, фигуры и архитектура, в которых его изысканная правда в нижней части шкалы сразу бросается в глаза; но Тернер также много работает (см. Таблицу) в *вершина* естественной шкалы, имеющая дело с эффектами солнечного света и другими фазами верхних цветов, более или менее неповторимыми и, следовательно, более или менее раскрывающими искусственность, используемую для их выражения. Следует также заметить, что для того, чтобы сохранить некоторую силу для верхней части своей шкалы, Тернер вынужден пропускать свои градации в основном в средних оттенках (см. Таблицу), где, несомненно, ощущается слабость. Его основная причина отсутствия самых средних градаций почти всегда находится между землей и небом; он действительно рисует землю так далеко, как только может, до горизонта; затем небо так далеко, как только может, с его 30-40-й частью масштаба. Они сходятся у горизонта, и зритель жалуется, что нет никакой разницы между землей и небом или что земля не *выглядит достаточно твердой*.

§ 13. В верхних частях трех колонн 5, 6, 7, на [пластине 25](#), как правило, представлены эти три состояния света и тени, характерные, 5, для Рембрандта, 6, для Тернера и 7, для Веронезе. Во всех трех случаях изображаемый столб предполагается белым; Рембрандт изображает его белым в наивысшем свете; и, получая истинные градации между этим наивысшим светом и крайней темнотой, сводит к нулю, или черному, темную сторону белого объекта. Этот первый столп также представляет систему Леонардо да Винчи. В зале Лувра, оформленном по итальянским рисункам, находится этюд Леонардо, изображающий драпировку. Его светильники покрыты тончайшим белым мелом, а тени с помощью изысканных переходов достигают абсолютной черноты. Столб 6 нарисован по системе Тернера; верхняя светлая точка все еще отчетлива, но даже самая темная часть стержня остается светлой, а градации, придающие округлость, выполнены с максимально возможной деликатностью. Третья шахта нарисована по системе Веронезе. Свет, хотя и остается сфокусированным, более рассеянный, чем у Тернера; и небольшая плосковатость является результатом определения того, что тот факт, что стержень *белый*, должен быть различим более четко, даже чем то, что он круглый; и что его самая темная часть все еще должна ярко выделяться в виде белой массы на фоне других окружающих ее предметов.

§ 14. Это решение, со стороны Веронезе, обусловлено глубоким уважением к *цветам* предметов, которое неизбежно повлияло на него, как на колориста, одновременно самого блестящего и самого нежного из всех художников старших школ; и нам необходимо кратко

отметить, каким образом это большее или меньшее уважение к местному цвету влияет на систему трех художников в области света и тени.

Возьмите самый белый лист бумаги для записок, какой только сможете найти, нанесите на него чернильную кляксу, вынесите на солнечный свет и держите его полностью лицом к солнечному свету, чтобы бумага выглядела как можно более ослепительно, но чтобы мокрая клякса от чернил не *блестела*. После этого вы обнаружите, что чернила выглядят *интенсивно* черными — на самом деле чернее, чем где-либо еще, из-за их резкого контраста с блестящей бумагой.

Уберите бумагу с солнечных лучей. Чернила не будут выглядеть такими черными. Постепенно переносите бумагу в самую темную часть комнаты, и контраст будет так же постепенно уменьшаться; и, конечно, в темноте различие между черным и белым исчезает. Влажные чернила являются настолько совершенным представителем, насколько это возможно любыми доступными средствами, совершенно темного цвета, то есть такого, который поглощает весь падающий на него свет; и природу такого цвета лучше всего понять, рассматривая его как часть переносной ночи. Теперь, конечно, чем выше вы поднимаете дневной свет в этот отрезок ночи, тем сильнее контраст между ними. И, следовательно, как правило, чем выше вы поднимаете свет на любой объект с рисунком или пятном на нем, тем отчетливее виден этот рисунок или пятно. Но обратите внимание: различие между полностью черными чернилами и полностью белой бумагой - это максимально возможное сочетание света и тьмы в искусстве. Следовательно, если этот контраст должен быть представлен верно, ни в одной тени никогда не может быть придан более глубокий черный цвет, чем тот, который предлагается сразу; в качестве локального цвета, в виде полностью черного рисунка, при самом ярком освещении. И там, где цвет является основным объектом изображения, этот цвет, во всяком случае, должен быть как можно более правильным, *там, где его лучше всего видно*, то есть при освещении. Следовательно, принцип Пола Веронезе и всех великих венецианских колористов заключается в том, чтобы использовать полный черный цвет для получения полного черного цвета при сильном освещении, позволяя тени смещаться самой по себе, насколько это возможно; и иногда даже наносить местный черный цвет немного темнее, чем тень, чтобы придать более сильный контраст, отмеченный выше. Пусть предполагается, что столбы на [табличке 25](#) имеют черный мозаичный узор в нижней части своих стержней. Общая практика Пола Веронезе, как и в 7, будет заключаться в том, чтобы, как можно лучше обозначив закругление стержня в белых частях, закрасить рисунок одним ровным черным поверх всего, немного усилив его, если это вообще возможно, на *свету*.

§ 15. Повторите эксперимент на бумаге для записок с красным карминовым пятном вместо чернил. Теперь вы обнаружите, что контраст при солнечном свете выглядит примерно так же, как и в тени — красный и белый цвета поднимаются и опускаются вместе и вместе исчезают в темноте. Факт, однако, заключается в том, что контраст действительно на некоторое время увеличивается по направлению к свету; ибо в полной темноте различие не видно — красное невозможно отличить от белого; добавьте немного света, и контраст будет слабо различим; добавьте больше, и он будет отчетливо различим. Но вы не можете увеличить контрастность выше определенной точки. С этого момента красное и белое в течение некоторого времени почти одинаково усиливаются при освещении или почти одинаково затеваются вместе; но при очень ярком освещении контраст начнет *уменьшаться*, поскольку сильный солнечный свет имеет тенденцию выделять частицы пыли или любую сверкающую текстуру в местном цвете, а затем уменьшать его силу; так что для того, чтобы хорошо видеть местный цвет, необходима определенная степень тени: например, очень нежный цвет лица плохо виден на

солнце; а прожилки мраморной колонны или цвета картины можно как следует разглядеть только в сравнительной тени.

§ 16. Я не буду посвящать читателя в очень тонкие и любопытные вариации законов в этом вопросе. Простой факт, который *необходимо* ему заметить, заключается в том, что чем бледнее и чище цвет, тем больше великие венецианские колористы усиливают его в тени и позволяют ему падать или подниматься в соответствии со светом; и те, особенно те, чья цель - представлять солнечный свет, почти всегда несколько усиливают свои локальные цвета в тени и делают их одновременно более тусклыми и неяркими на свету, так что они, таким образом, приближаются к состоянию всеобщего свечения, когда для тени используется полный цвет, а для света - нежный и несколько приглушенный его оттенок. И это для глаза самое прекрасное из возможных состояний цвета. Возможно, мало кто когда-либо задавался вопросом, почему роза восхищает их гораздо больше, чем все остальные цветы. Если они поразмыслят, то обнаружат, во-первых, что красный в тонком градуированном состоянии является прекраснейшим из всех чистых цветов; и, во-вторых, что в розе *нет тени*, кроме того, что состоит из цвета. Все его тени более насыщенного цвета, чем свет, благодаря прозрачности и отражающей способности листьев.

Вторая колонна, 6, в которой местный цвет более бледный на свету и усиленный в тени, таким образом, будет представлять венецианскую систему в отношении более бледных цветов и систему, по большей части, даже в отношении более темных цветов, художников, которые пытаются передать эффекты сильного солнечного света. Таким образом, в целом это представляет собой практику Тернера. Первая шахта, 5, демонстрирует недостаток практики Рембрандта и Леонардо, заключающийся в том, что они не могут показать местный колорит с темной стороны, поскольку, каким бы энергичным он ни был, в конце концов он должен погрузиться в их преувеличенную темноту.

§ 17. Итак, из всех предыдущих запрос, читатель должен воспринимать все более и более отчетливо великую истину, что все формы справа искусства состоят в определенном *выбор* между различными классами истин, мало только быть представлены, а другим обязательно исключить; и это совершенство каждого стиля зависит в первую по своей консистенции с себя—идеальной точностью, насколько это возможно, истину, которую он выбрал; а во-вторых, от широты его гармонии, или ряд истин, она смогла смириться, и с каким сознанием истины не признал, хотя они не могут быть представлены. Великий художник подобен мудрому и гостеприимному человеку в маленьком доме: большие компании истин, как гости, ждут его приглашения; он мудро выбирает из этой толпы гостей, которые будут наиболее счастливы друг с другом, устраивая тех, кого он принимает, совершенно комфортно и доброжелательно помня даже о тех, кого он исключает; в то время как глупый хозяин, пытаясь принять всех, оставляет большую часть своей компании на лестнице, даже не зная, кто там, и разрушает непоследовательным общением удовольствие тех, кто входит.

§ 18. Но даже те хозяева, которые делают правильный выбор, будут еще больше отличаться друг от друга выбором более благородных или неполноценных компаний; и мы находим, что величайшие художники в основном делятся на две группы: те, кто рисует в основном с учетом местного колорита, возглавляемые Полем Веронезе, Тицианом и Тернером; и те, кто рисует в основном с учетом света и тени, независимо от цвета, возглавляемые Леонардо да Винчи, Рембрандтом и Рафаэлем. Благороднейшие представители каждого из этих классов вводят элемент, присущий другому классу, подчиненным образом. Пол Веронезе вводит подчиненные светотень, а Леонардо вводит подчиненный местный цвет. Основное различие

закljučается в том, что у Леонардо, Рембрандта и Рафаэля огромные участки картины теряются в сравнительно бесцветной (темной, серой или коричневой) тени; эти художники *начинали с освещения и опускались до черноты*; но у Веронезе, Тициана и Тернера вся картина подобна розе — сияет цветом в тени и приобретает более бледные и нежные оттенки или массы белизны в свете; они *начали с тени* и поднялись до белизны.

§ 19. У колористов в этом отношении есть один недостаток и три преимущества. Недостатком является то, что между их менее яркими оттенками невозможно изобразить все формы, которые могут быть представлены преувеличенной тенью светотени, и поэтому легкая тенденция к плоскостности всегда характерна для великих колористов, в отличие от Леонардо или Рембрандта. Когда нужно придать форму какому-то отдельному предмету и передать его тонкости до предела, леонардовская манера рисования часто бывает очень благородной. Он обычно используется Альбером Дюрером в его гравюрах и очень полезен, когда используется опытным мастером во многих видах гравюры;²⁰ но это совершенно ложный метод *изучения*, как мы сейчас увидим.

§ 20. Из трех преимуществ, которыми обладают колористы перед светотенями, первое заключается в том, что в большей части их картин присутствует *абсолютная* истина, как показано выше, § 12, в то время как у светотеней абсолютной истины нет нигде. У колористов тени правильные, свет неверный, но у светотеней и свет, и тени неверны. Второе преимущество заключается в том, что также *отношения* с цветом у колористов шире, чем у светотеней. Возьмем, к примеру, тот предмет драпировки, который Леонардо изучал в Лувре, с белым освещением и черными тенями. Сначала спросите себя, была ли настоящая драпировка черной или белой. Если белый, то его верхнее освещение по праву белое; но поскольку его складки черные, его *как массу* нельзя было отличить от черного или темных объектов по соседству. Но факт в том, что белая ткань или носовой платок всегда отличимы при дневном свете как *полностью белая вещь* от всего, что вокруг нее окрашено: мы сразу видим, что есть белый кусок материи, а рядом с ним красный, или зеленый, или серый, в зависимости от обстоятельств: и это отношение белого предмета к другим предметам, *не* белым, Леонардо полностью лишил себя возможности выразить; в то время как, если бы ткань была черной или темной, он допустил бы гораздо большую ошибку, сделав ее свет белым. В любом случае, он упустил большое отношение массы к массе ради малого отношения складки к складке. И это в большей или меньшей степени относится ко всем светотеням; то есть ко всем художникам, которые в своих исследованиях объектов стремятся избавиться от идеи цвета и придать абстрактный оттенок. Они неизменно преувеличивают тени, но не по отношению к самому предмету, а по отношению ко всему, что его окружает; и они также преувеличивают освещение, оставляя чистый белый цвет для яркого освещения того, что на самом деле серое, розовое или, в некотором роде, не белое.

§ 21. Этот метод обучения, будучи особенно характерным для римской и флорентийской школ и связанный с очень точным знанием формы и выражения, постепенно стал восприниматься большим количеством художников как *великий* способ обучения; идея, которая поощрялась тем более, что это был неестественный способ, и поэтому он считался философским. Почти первая мысль ребенка или простого человека, смотрящего на что-либо, заключается в том, что это красная, или черная, или зеленая, или белая вещь. Нет, говорят художники; это нефилософский и варварский взгляд на этот вопрос. Красный и белый - это просто вульгарные проявления; взгляните глубже в суть дела, и вы увидите такие-то и такие-то замечательные другие проявления. Абстрактно это, *они* являются героическими, эпическими, историческими и в целом приемлемыми явлениями. И, действуя по этому великому принципу, они рисуют мякоть белой, листья белыми, грунт белым, все белое на

свету и все черное в тени — и считают себя мудрыми. Но чем дольше я живу, тем больше вижу оснований для того, чтобы высоко ценить определенный вид ребячества или невинной восприимчивости. Вообще говоря, я нахожу, что когда мы впервые смотрим на предмет, мы получаем представление о некоторых величайших истинах о нем: чем дольше мы смотрим, тем наше тщеславие, ложные рассуждения и полужнание приводят нас к различным ошибочным мнениям; но по мере того, как мы смотрим еще дольше, мы постепенно возвращаемся к нашим первым впечатлениям, только с полным пониманием их мистических и сокровенных причин; и многого за их пределами, тогда нам не известного, теперь добавленного (частично как основа, частично как следствие) к тому, что мы почувствовали или увидели вначале. Таким образом, это в высшей степени важно в вопросе цвета. Положите руку на страницу этой книги — любой ребенок или простой человек, посмотрев на руку и книгу, поймет, как главный факт, что коричневато-розовая вещь была положена поверх белой. Великий художник приходит и говорит вам, что ваша рука не розовая, а бумага не белая. Он затемняет ваши пальцы и вашу книгу, и вы видите всевозможные вздувающиеся вены, выступающие мышцы и черные впадины там, где раньше вы не видели ничего, кроме бумаги и пальцев. Но пойдя немного дальше, и ты снова станешь более невинным; ты обнаружишь, что, когда "наука сделала свое худшее, дважды два все равно будет четыре"; и что главные и наиболее важные факты о твоей руке, которые так хорошо видны, в конце концов, заключаются в том, что у нее четыре пальца и еще один большой, которые видны как коричневато—розовые предметы на белой бумаге.

§ 22. Я также все больше и больше убеждаюсь, чем больше думаю об этом, что в целом *в основе всех великих ошибок лежит гордыня*. Все другие страсти иногда приносят пользу, но всякий раз, когда гордыня вставляет свое слово, все идет наперекосяк, и то, что на самом деле было бы желательно делать тихо и невинно, делать гордо смертельно опасно. Таким образом, в то время как это очень часто хорошо для художника, чтобы сделать *исследования* вещей, ради зная их формах, с их высокие фонари все белые, когда он делает это в надменный образ, и думает, что сам рисунок в большой стиль, потому что он оставляет высокий свет белый, то все это закончится вместе с ним; и половина деградации искусства в наше время было из-за начинаниях, много способствовал метафизической немцев, видеть вещи без цвета, как если бы цвета были грубость, в результате, в большинстве студенты, что они, не будучи в состоянии видеть что-либо вообще; в то время как истинный и совершенный способ изучения любого объекта, просто чтобы увидеть, что ее цвет в высокий свет, и убрать его в надежное вниз, если это возможно; или, если вы делаете светотени учиться, сдавать серый отвечая на этот цвет, и охватывать *весь* объект сразу, что серый, твердо решить что либо части он должен быть ярче, чем то, тогда ищите самую темную часть его, и если, что наиболее вероятно, наиболее темной его части будет еще много светлее, чем черный, или другие вещи о нем, считать, что тени, как всегда, с должным учетом других вещей, вы можете иметь его, но не темнее. Отметьте это для вашего максимального затемнения объекта и между этими пределами получите как можно больше рисунка, используя тонкость градации. Это действительно напряжет ваши способности к рисованию; и вы обнаружите, что этот, кажущийся детским и простым способом подхода к работе, на самом деле требует в тысячу раз больше энергии для выполнения, чем все псевдонаучные абстракции, которые когда-либо были изобретены.

§ 23. Также нельзя долго сомневаться в том, что это также самый впечатляющий способ для других; ибо третье большое преимущество, которым обладают колористы, заключается в том, что прелесть их рисунка, его святость и общее благородство увеличиваются точно

пропорционально количеству света и прекрасных красок, которые они могут внести в *тени*, в противоположность черно-серому цвету светотени. Я уже в "Камнях Венеции", том ii, глава v., настаивал на факте святости цвета и его необходимой связи со всеми чистыми и благородными чувствами. То, что мы видели об использовании цвета поэтами, поможет подтвердить эту истину; но, возможно, я еще недостаточно настаивал на самом простом и доступном из всех доказательств, а именно на том, каким образом Бог использовал цвет в Своем творении как неизменный аккомпанемент всего самого чистого, невинного и драгоценного; в то время как для вещей, ценных только в материальном применении или опасных, зарезервированы обычные цвета. Задумайтесь ненадолго, каким был бы мир, если бы все цветы были серыми, все листья черными, а небо *коричневым*. Представьте это настолько полно, насколько это возможно, и подумайте, считаете ли вы мир хоть на йоту более священным из-за того, что он таким образом преобразился в оттенки теней в картине Рафаэля "Преображение". Затем понаблюдайте, как невинные вещи постоянно окрашены в яркий цвет; посмотрите на шею голубя и сравните ее с серой спинкой гадюки; я часто слышал разговоры о ярко окрашенных змеях; и я предполагаю, что такие есть, — как существуют веселые яды, такие как наперстянка и кальмия — разновидности обмана; но все ядовитые змеи, которых я действительно *видел*, серые, кирпично-красные или коричневые, с разными крапинками; и самая ужасная змея, которую я видел, египетский аспид, именно такого цвета, как черный. гравий, или только немного более серый. Итак, опять же, крокодил и аллигатор серые, а невинная ящерица зеленая и красивая. Я не имею в виду, что это правило неизменно, иначе оно было бы убедительнее, чем когда-либо предполагалось из уроков вселенной природы; леопард и тигр очень красивы, а ягоды ночного оттенка; и нет ничего особенно примечательного в яркости окраса ни у овец, ни у крупного рогатого скота (хотя, кстати, бархат коричневой бычьей шкуры на солнце или коричневато-белая шкура итальянских быков, на мой взгляд, красивее шкуры любого леопарда или тигра); но взгляните на природу шире и сравните в целом. радуги, восходы солнца, розы, фиалки, бабочки, птицы, золотые рыбки, рубины, опалы и кораллы, аллигаторы, гиппопотамы, львы, волки, медведи, свиньи, акулы, слизи, кости, грибы, [21](#) лягушки, а также разлагающие, жалящие, разрушающие вещи в целом, и тогда вы почувствуете, какой вопрос стоит между колористами и светотенями, — на стороне кого из них природа и жизнь, а на стороне кого грех и смерть.

§ 24. Наконец, определение святости цвета не зависит от человеческой проницательности. Об этом ясно сказано в Священном Писании. Я уже упоминал о священном цветовом аккорде (синем, пурпурном и алом с добавлением белого и золотого), который используется в Дарохранительнице; этот аккорд является неизменной основой всех цветов у мастеров всех великих эпох; пурпур и алый постоянно используются благородными художниками в различных сочетаниях, за исключением, как правило, чистого малинового; это гармония, описанная Геродотом, которая использовалась в зубчатых стенах Экбатаны и неизменная основа всей прекрасной росписи молитвенников; ошибка, постоянно допускаемая современными художниками. реставраторы, предполагающие, что пурпур — это поблекший малиновый цвет, и заменяющие его насыщенным малиновым, мгновенно становятся фатальными для всей работы, как, впрочем, всегда должно быть малейшее изменение любого оттенка в идеальной цветовой гармонии.[22](#) В этом аккорде алый является мощным цветом и в целом представляет собой наиболее совершенное представление абстрактного цвета, которое существует; синий в определенной степени связан с тенью, желтый - со светом, а алый, как абсолютный *цвет*, стоит особняком. Соответственно, мы находим, что он использовался вместе с кедровым деревом, иссопом и проточной водой как символ очищения в Книге Левит xiv. 4 и других местах, и поэтому использовался не просто как символ цвета крови, поскольку его также нужно было окунать в настоящую кровь живой

птицы. Таким образом, кедровое дерево для его благоухания, иссоп для его искания, вода для его очищения и алый цвет для его воспламенения или просвещения, все используются как знаки освящения;²³ и нельзя с какой—либо убедительностью утверждать, вопреки этому определенному назначению, что алый цвет используется случайно, чтобы проиллюстрировать пятно греха, — "хотя грехи твои будут как багряница", - так же как это не может быть воспринято как умаление авторитета использования снежной белизны как прообраза чистоты, что имя Гиезия не имеет значения. проказа описывается как "белая, как снег". Случайный образ не имеет авторитетного значения, но имеет установленное церемониальное назначение; кроме того, у нас есть перевернутое изображение, отчетливо приведенное в Притче xxxi: "Она не боится снега для своих домочадцев, ибо все домочадцы ее одеты в *багряницу*". И еще: "Вы, дочери Израиля, плачьте о Сауле, который облек вас в багряницу и другие прелести". Точно так же облачение мистического Вавилона в пурпур и багрянец может быть истолковано в точности по нашему выбору; либо теми, кто считает цвет чувственным, как образ земной пышности и вины, либо теми, кто считает его священным, как образ предполагаемой или притворной святости. Возможно, эти два значения могут быть смешаны, и идея может заключаться в том, что пурпур и тонкое полотно Дайвов носят в лицемерном подобию пурпура и тонкого полотна первосвященника, будучи, тем не менее, сами по себе во всех случаях типичными для красоты и чистоты. Я надеюсь, однако, что когда-нибудь смогу глубже разобраться в этих вопросах, касающихся искусства освещения; тем временем можно вкратце резюмировать факты, имеющие отношение к нашей непосредственной теме. Все люди, полностью организованные и уравновешенные, наслаждаются цветом; он предназначен для постоянного комфорта и восхищения человеческого сердца; он щедро даруется высшим произведениям творения и является выдающимся знаком и печатью совершенства в них; будучи связанным с *жизнью* в человеческом теле, с *светом* в небе, с *чистотой* и твердостью на земле, — смерть, ночь и загрязнения всех видов бесцветны. И хотя, если форму и цвет поставить в полную противоположность,²⁴ так, что нам следует поставить перед суровым выбором, иметь ли нам произведение искусства полностью из формы, без цвета (как гравюру Альбера Дюрера), или полностью из цвета, без формы (как имитацию перламутра), форма, вне всякого сравнения, является более ценной из двух; и при объяснении сущности объектов форма существенна, а цвет более или менее случаен (сравните главу v. первого раздела тома I.); однако, если ввести цвет в произведение искусства, состоящее исключительно из формы. в общем, необходимо, чтобы, что бы ни было неправильным, *это* должно быть правильным; точно так же, хотя музыка песни может быть не так важна для ее влияния, как значение слов, все же, если музыка вообще дана, *она* должна быть правильной, иначе ее диссонанс испортит слова; и было бы лучше, если бы из двух вариантов слова были нечеткими, чем фальшивые ноты. Следовательно, как я уже говорил в другом месте, дело художника - рисовать. Если он может раскрашивать, он художник, хотя и не может делать ничего другого; если он не может раскрашивать, он не художник, хотя и может делать все остальное. Но на самом деле это невозможно, если он умеет раскрашивать, но он должен уметь делать больше; ибо тщательное изучение цвета всегда даст власть над формой, хотя самое интенсивное изучение формы не даст власти над цветом. Человек, который может видеть все серые, красные и пурпурные оттенки в персике, нарисует персик правильно круглым и в целом правильно; но человек, который изучал только его округлость, может не увидеть его пурпурных и серых оттенков, а если он этого не сделает, то никогда не сделает его похожим на персик; так что большая власть над цветом всегда является признаком большого общего художественного интеллекта. Выражения самого тонкого рода часто можно достичь с помощью небольших этюдов карикатуристов;²⁵ иногда это достигается трудом скучных людей, а иногда чувством слабых, но для хорошего раскрашивания требуется настоящий

талант и серьезное изучение, а идеальное раскрашивание - самая редкая и драгоценная способность, которой может обладать художник. Любой другой дар может быть возвращен ошибочно, но этот приведет ко всей здоровой, естественной и убедительной истине; философы могут ввести ученика в безумие, а пуристы - во лжи; но он всегда в безопасности, если держит за руку колориста.

13 Часть II. Раздел II. Глава I.

14 Часть III. Раздел I. Глава V.

15 Свет свыше - это то же самое, что и применительно к нашему нынешнему исследованию.

16 По этой причине я сказал в Приложении к третьему тому, что выражение "конечная реализация бесконечности" было значительно менее рациональным, чем "черная реализация белого".

17 *Цвет*, но не форма. Мне нужен был контур верха Breven для справки в другом месте, и поэтому я привел его вместо контура Bouchard, но с надлежащей глубиной оттенка.

18 Даже здесь мы будем побеждены Природой, поскольку ее предельная тьма глубже нашей. См. Часть II. Раздел II. Глава I. § 4-7. и т.д.

19 Когда облака ярко освещены, это скорее может быть, как указано в § 4. выше, в пропорции 160 к 40. Я беру число 100 как более поддающееся вычислению.

20 Часто чрезвычайно трудно провести четкое различие между леонардовской манерой, при которой местный цвет полностью отрицается, и тернереской, при которой локальный цвет в своей высшей точке изображения сливается с белизной. Таким образом, благородная "Меланхолия" Альберта Дюрера полностью леонардовская; листья на ее голове, ее плоть, ее крылья, ее платье, волк, деревянный мяч и радуга - все одинаково белое при ярком освещении. Но мой рисунок листьев, обращенный к странице 120, Т. III., является тернересковым; потому что, хотя я оставляю чисто белый цвет для обозначения бледно-зеленого цвета листьев и травы при ярком освещении, я придаю определенное затемнение четырем листьям ежевики, которые на самом деле были фиолетовыми, и оставляю темный увядший стебель, почти черный, хотя на свету он пересекает лист в центре. Эти различия могут быть должным образом объяснены только с помощью длинной серии примеров, которые я надеюсь когда-нибудь привести, но здесь для них нет места.

21 Примечательно, однако, что почти все ядовитые мухоморы алые или в крапинку, а полезные - коричневые или серые, как бы показывая нам, что твари, поднимающиеся из темноты и разложения, всегда наиболее смертоносны, когда они хорошо высушены.

22 Отсюда крайняя абсурдность попыток "восстановить" цвет древних зданий руками невежественных колористов, как в Хрустальном дворце.

23 Искушенная Раав привязала для знамения *алу*ю нить на окне. Сравните песнопения iv. 3.

24 Несоответствие между совершенством цвета и формы, на котором мне приходилось настаивать в других местах, точно такое же, как между артикуляцией и гармонией. Мы не можем достичь богатейшей гармонии при самой четкой и слышимой артикуляции слов: и все же хорошие певцы будут четко артикулировать; и совершенное изучение музыкальной науки

приведет к прекрасной артикуляции; но изучение произношения не приведет к гармонии и не предполагает ее. Точно так же, хотя, как сказано далее, *тонкое* выражение может быть получено без цвета, совершенного выражения никогда не получится; ибо цвет лица - это часть его выражения. Как часто скульпторы тщетно пытались изобразить сцену между Франческой ди Римини и ее возлюбленным просто потому, что они не замечали, что главная выразительная нота в ней заключена в прекрасном полотне - молнии, исчезающие и вспыхивающие сквозь облако страсти!

Per più flate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci il viso.

И, конечно же, в пейзаже цвет является основным источником самовыражения. Возьмите один меланхолический аккорд из "Смерти покровителя Крэбба":

"Холодным стало туманное утро; день был короток,
на вишне Свободно висел малиновый лист.
На траве всегда была роса; леса
ревели от сильных порывов ветра; при сильных ливнях
Вся зелень исчезала, за исключением сосен и тисов,
которые все еще сохраняли свой меланхолический оттенок;
За исключением зеленого падуба с красными ягодами
И зеленого мха, покрывавшего гравий".

25 См. Приложение 1. Современный гротеск.

ГЛАВА IV.

О ТЕРНЕРОВСКОЙ ТАЙНЕ: —ВО-ПЕРВЫХ, КАК СУЩЕСТВЕННОЕ.

§ 1. В предыдущих главах мы показали природу искусства Тернера; во-первых, как уважаемую симпатию к своему предмету; во-вторых, как уважаемую точность в местных деталях; и, в-третьих, как уважаемые принципы цвета. Теперь мы должны, наконец, подтвердить то, что в разных местах говорилось о его принципах *изображения* или о том таинственном и, по-видимому, неопределенном исполнении, которым он отличается от большинства других художников.

В главе ii. III. § 17 предыдущего тома мы пришли к общему выводу, что любой крупный рисунок является *отчетливым* рисунком; но, тем не менее, со ссылкой на определенный вид нечеткости, необходимый для высшего искусства и впоследствии подлежащий объяснению. И исследование этого кажущегося противоречия, я надеюсь, стало несколько более интересным из-за того, что мы увидели в отношении современного искусства в четвертом параграфе главы XVI, а именно, что оно отличалось от старого искусства в высшей степени *вотчетливости* и праздным упущением деталей ради общего эффекта. Возможно также, что из всех современных художников Тернер - тот, на кого большинство людей в первую очередь посмотрело бы как на великого представителя облачности девятнадцатого века и "остроумно говорящего о дыме"; каждая из его композиций, очевидно, продиктована наслаждением видеть только часть вещей, а не целое, и создавать вокруг них облака и туман, а не приоткрывать их.

§ 2. И как глава современной мистерии, все звания лучших древних и даже очень важного и заметного подразделения современной власти, похоже, ополчились против него. Как мы видели в предыдущих главах, до семнадцатого века каждый великий человек был определенным. Джон Беллини, Леонардо, Анджелико, Дюрер, Перуджино, Рафаэль — все они ненавидели туман и с негодованием отвергали любые способы маскировки. Ясное, спокойное, безмятежное, вечное видение, далекое и близкое; бесконечная проницательность пространства; неутомимая правдивость вечного света; идеально точные очертания каждого листа на деревьях, каждого цветка в полях, каждой золотой нити в одеяниях фигур, вплоть до высшей точки спокойного сияния, которая была доступна глазу или карандашу, — в этом была их слава. С другой — совершенно загадочной — стороны, у нас есть только угрюмый и мрачный Рембрандт; отчаявшийся Сальватор; бледный, бесполезный Клод; изредка какое-нибудь выражение лица от Корреджо и Тициана и пара небрежных снисхождений от Тинторетта, [26](#) — ни в коем случае не уравновешенный авторитет. Затем, даже в наше время, исключая Тернера (который в настоящее время является подсудимым в коллегии адвокатов), мы имеем в качестве определителей пейзажа Стэнфилда и Хардинга против Копли Филдинга и Робсона на стороне облаков; [27](#) Малреди и Уилки против Этти, — даже Этти не столько туманна по замыслу, сколько расплывчата по исполнению, и, следовательно, не вполне законно претендовать на туманную сторону; в то время как, наконец, вся группа прерафаэлитов - несомненно, величайших людей, взятых с туманной стороны. как класс, которого современная Европа породила в области искусства, мы полностью согласны со старшими религиозными художниками и делаем все возможное, чтобы жить в стихии света и декларации, в антагонизме ко всему туману и обману. Действительно, облакам, кажется, достается гораздо хуже, и на данный момент я чувствую, что в их защиту ничего нельзя сказать. Однако, поскольку я сам долгое время был поклонником облаков и провел много часов жизни, преследуя их от скалы к скале, я должен подумать, что можно представить в их защиту и в защиту Тернера.

§ 3. Первое и главное, что следует представить, - это то, что облака *есть*. Нравятся они нам или нет, но факт остается фактом: на сегодняшний день самые большие пространства обитаемого мира заполнены ими. Такова воля Природы в этом вопросе; и что бы мы ни могли теоретически определить как целесообразное или красивое, она давным-давно определила, что должно *быть*. Мы можем заявить, что ясные горизонты и голубое небо образуют самый возвышенный пейзаж; но, несмотря на все это, русло реки утром все еще будет очерчено полосой белого тумана, а горные вершины вечером будут видны только в просветах между их голубыми фрагментами возвышающихся облаков. Так оно и есть, и это происходит настолько постоянно, что невозможно стать добросовестным пейзажистом, не будучи постоянно вовлеченным в эффекты такого рода. Мы действительно можем систематически избегать их, но в этом случае станем узколобыми манеристами.

§ 4. Но существует не только *частичная* и изменчивая тайна, создаваемая, таким образом, облаками и парами на огромных пространствах ландшафта; существует постоянная тайна, возникающая во *всех* пространствах, вызванная абсолютной бесконечностью вещей. Мы никогда ничего не видим ясно. Я частично изложил этот факт в главе об Истине пространства в первом томе, но без достаточной иллюстрации, так что читатель мог бы из этой главы прийти к выводу, что тайна, о которой идет речь, относится к какому-то особому участку ландшафта, тогда как факт таков, что все, на что мы смотрим, большое или малое, близкое или отдаленное, содержит в себе равное количество тайны; и единственный вопрос заключается не в том, сколько в нем тайны, а в том, с какой части объекта начинается мистификация. Мы предполагаем, что ясно видим землю у себя под ногами, но если мы попытаемся сосчитать ее пылинки, то обнаружим, что она так же полна путаницы и

сомнительных форм, как и все остальное; так что здесь буквально *нет* точки ясного зрения, и никогда не может быть. То, что мы называем ясным видением вещи, - это видеть ее ровно настолько, чтобы *разобрать, что это такое*; эта точка понятности варьируется по расстоянию для разных величин и видов вещей, в то время как определенное количество тайны остается почти одинаковым для всех. Итак, бросив открытую книгу и вышитый носовой платок на лужайку, на расстоянии полумили мы не можем сказать, что есть что; в этом суть тайны всех этих вещей. Тогда это просто белые пятна нечеткой формы. Мы приближаемся к ним и видим, что одно из них - книга, другое - носовой платок, но не можем ни прочитать одно, ни проследить вышивку другого. Тайна перестала быть в вещах в целом и перешла в их детали. Мы подходим ближе и теперь можем прочитать текст и проследить за вышивкой, но не можем разглядеть ни волокон бумаги, ни нитей материала. Загадка отошла на третий план. Мы берем и то, и другое и внимательно рассматриваем их; мы видим водяной знак и нити, но не холмики и впадины на поверхности бумаги, не тонкие волокна, отходящие от каждой нити. Тайна отошла на четвертое место, где и должна оставаться до тех пор, пока мы не возьмем микроскоп, который отправит ее на пятое, шестое, сотое или тысячное место, в зависимости от используемой нами мощности. Поэтому, когда мы говорим, что *ясно* видим книгу, мы имеем в виду только то, что знаем, что это книга. Когда мы говорим, что ясно видим буквы, мы имеем в виду, что мы знаем, что это за буквы; и художники чувствуют, что они рисуют объекты на удобном расстоянии, когда они находятся настолько близко к ним, что знают и могут в живописи показать, что они знают, что это за объекты, достаточно полно; но эта способность зависит не от какого-либо определенного расстояния до объекта, а от его размера, вида и удаленности вместе взятых; так что маленький предмет на переднем плане может находиться точно в той же *фазе* или месте таинственности, что и большой предмет вдали.

§ 5. На днях, когда я прилег отдохнуть на склоне холма, вокруг которого Рона огибает свой главный угол, напротив Мартиньи, и внимательно посмотрел через долину на гребень холма, который возвышается над самим Мартиньи, находящимся тогда на расстоянии около четырех миль, я случайно увидел, как из травы рядом со мной, пересекая контур отдаленного холма, поднимается сосновка для семян подорожника длиной около дюйма и увядшая головка чесоточника шириной в полдюйма, так что, по-видимому, они расположились вплотную к большим соснам и кустарникам. каштаны, окаймлявшие тот далекий хребет. Подорожник находился в восьми ярдах от меня, а скабиоз - в семи; и, на мой взгляд, на таком расстоянии подорожник и далекие сосны были одинаково отчетливы (день был ясный, и солнце клонилось к западу). Сосны в четырех милях отсюда показывали свои ветви, но я не мог их сосчитать; и два или три молодых и старых испанских каштана рядом с ними отчетливо показывали свои сломанные комочки; но я не мог сосчитать эти комочки, только по общему виду я знал, что это каштаны. Подорожник и скабиоз точно так же, как я знал, были подорожником и скабиоз по их общему виду. Я увидел, что сосуд для семян подорожника каким-то образом шероховат, и что в нижней части головки чесоточника есть два маленьких выступа, которые, как я знал, означают листья чашечки; но я мог сосчитать семена подорожника или группу листьев, образующих чашечку чесоточника, не более отчетливо, чем я мог сосчитать ветви дальних сосен.

§ 6. При таких обстоятельствах совершенно очевидно, что ни сосну, ни подорожник нельзя было правильно изобразить ни одной точкой или цветным штрихом. Еще менее они могли быть представлены определенным рисунком в малом масштабе, изображающим сосну со всеми ее прозрачными ветвями или подорожник со всеми его прозрачными семенами. Круглая точка или длинный штрих ничего бы не обозначали, а четких очертаний было бы слишком много. Это были не просто цветные точки, которые я видел на холме, а нечто,

наполненное сосновой эссенцией; из чего я мог различить, какие молодые, а какие старые, и отличить искривленные сосны от симметричных и здоровых; и почувствовать, как вечернее солнце посылает свои ищущие нити сквозь их темные листья; несомненно, это было нечто большее, чем цветные точки. И все же ни одну из их ветвей или очертаний нельзя было отчетливо разглядеть или отчетливо нарисовать. Следовательно, если бы я нарисовал либо определенную сосну, либо точку, я был бы в равной степени неправ, поскольку правота заключалась в необъяснимой, почти неподражаемой путанице между ними.

§ 7. "Но так ли это только с соснами в четырех милях отсюда и бананами в восьми ярдах?"

Это не так. Все в поле зрения одинаково загадочно, и правильно нарисовать его можно только в таких же сложных условиях. Попробуйте честно. Возьмите самую обычную, близкую, знакомую вещь и постарайтесь нарисовать ее такой, какой вы ее видите. Будьте уверены в этом последнем факте, ибо в противном случае вы обнаружите, что постоянно рисуете не то, что вы *видите*, а то, что вы *знаете*. Для начала лучше всего, сев примерно в трех ярдах от книжного шкафа (не вашего собственного, чтобы вы не могли *знать* ни одного из названий книг), попытаться нарисовать книги точно, с названиями на корешках и узорами на переплетах, такими, какими вы их видите. Вы не должны вставать со своего места, чтобы посмотреть, что это такое, но нарисуйте их просто так, как они появляются, придавая им идеальный вид аккуратных букв; которые, тем не менее, должны быть (как вы видите в большинстве книг) абсолютно неразборчивыми. Затем попробуйте нарисовать кусочек муслина с рисунком или кружево (узор которого вам неизвестен), немного в стороне и скорее в тени; и убедитесь, что вы передадите все изящество и *вид* узора, не подходя ни на шаг ближе, чтобы разглядеть, что это такое. Затем попробуйте нарисовать траву со всеми ее стебельками; или куст со всеми его листьями; и вы скоро начнете понимать, по какому универсальному закону неизвестности мы живем, и поймете, что все *отчетливые* рисунки должны быть *плохими*, и что ничто не может быть правильным, пока оно не станет непонятным.

§ 8. "Как! и прерафаэлит, и дюреризм, и все то, о чем вы говорили с нами на протяжении этих пятисот страниц!"

Что ж, все в порядке; прерафаэлит настолько непонятен, насколько это необходимо (далее я отвечу за дюреризм). Внимательно изучите свою картину прерафаэлитов, и вы обнаружите, что она в точности соответствует этим законам. Вы можете разглядеть свою головку подорожника и сосну и полностью увидеть, что они собой представляют; но все же они полны тайны и предполагают больше, чем вы можете увидеть. То же самое и с Тернером, истинным главой прерафаэлитов. Вы увидите пятна мертвой форели, лежащей на камне на его переднем плане, но не сосчитаете их. Ошибаются только немцы и так называемые мастера рисования и определения, а не прерафаэлиты.²⁸

Нет, то есть, насколько это *возможно* быть правым. Никакое человеческое мастерство не может постичь абсолютную истину в этом вопросе; но рисунок Тернера, изображающий большую сцену, и Холмена Ханга, изображающий маленькую, настолько близки к истине, насколько могут дотянуться человеческие глаза и руки.

§ 9. "Хорошо, но как насчет Веронезе и всех стойких, бесстрашных рисовальщиков минувших дней?"

Они действительно тверды и бесстрашны, но все они загадочны. Среди них нет ни одного великого человека, но он озадачит вас, если вы присмотритесь повнимательнее, чтобы понять, что он имеет в виду. Что касается его общего замысла, то он достаточно отчетлив, точно так же, как Природа различна в своем общем замысле; но изучите его штрихи, и вы обнаружите у Веронезе, у Тициана, у Тинторете, у Корреджо и у всех великих художников, так называемых в собственном смысле, особую плавность и таинственность в карандаше, иногда называемую мягкостью, иногда свободой, иногда широтой; но на самом деле тончайшее смешение цветов и форм, достигаемое либо внешне небрежным взмахом кисти, либо тщательной ретушью с тончайшим трудом; но всегда достигаемое одним способом. так или иначе: так что, хотя по сравнению с работой, не имеющей смысла, всякая великая работа *различима*, — по сравнению с работой, имеющей узкий и упрямый смысл, всякая великая работа *вразличии*; и если мы обнаружим, что при внимательном рассмотрении любой картины все это можно ясно разглядеть, она не может быть, как живопись, первоклассной. Из этого правила нет исключений. Совершенство высочайшего уровня без неясности существовать не может.

§ 10. — Но вы сказали, что все авторитеты были против Тернера, против Тициана и Веронезе, а также против старых художников.

Да, что касается его выбора туманного сюжета, это так; но в вопросе простого *исполнения* все великие художники на его стороне, хотя поначалу кажется, что он отличается от них из-за этого выбора туманного сюжета; и потому, что вместо того, чтобы рисовать вещи в обстоятельствах, когда их общий характер можно распознать сразу (как Веронезе рисует человеческие фигуры рядом с нами и в натуральную величину), он всегда рисует вещи за двадцать-тридцать миль от нас, сведенные к непонятным и эксцентричным оттенкам.

§ 11. "Но как же тогда этот туманный выбор; может ли *это* быть правильным само по себе?"

Это мы обсудим в следующей главе: давайте пока остановимся на вопросе исполнения.

"Возвращаясь к этому вопросу, почему фотография всегда выглядит четкой — совсем не как у Тернера?"

Фотографии никогда не выглядят полностью четкими; но поскольку четкость считается их достоинством, они обычно снимаются с очень четко обозначенных и нетурнеровских объектов; и те результаты, которые являются туманными и расплывчатыми, хотя часто именно те, которые содержат наиболее тонкие изображения природы, выбрасываются, а сохраняются только четкие. Сила этих четких сигналов во многом зависит от ошибок процесса. Фотография либо преувеличивает тени, либо теряет детали при освещении, и, во многих отношениях, на которые я здесь не останавливаюсь, чтобы объяснить, упускает некоторые из величайших тонкостей естественного *эффекта* (к которым часто в основном стремился Тернер), в то время как она передает тонкости *формы*, которых не смогла бы достичь ни одна человеческая рука. Но изящно сделанная фотография истинно тернеровского предмета гораздо больше похожа на Тернера в рисунке, чем на работу любого другого художника; хотя в системе светотени, которая полностью и обязательно рембрандтовская, тонкая тайна прикосновения (тернеризм, доведенный до бесконечно утонченного совершенства) обычно не воспринимается.

§ 12. "Но как насчет Ван Эйка, и Альберта Дюрера, и всех известных ранних людей?"

Поскольку они *совершенно* ясны, они несовершенны, и сознательно несовершенны, если рассматривать их как живописцев реальных явлений; но посредством самого этого несовершенства или конвенционализма они часто сообщают определенные факты, которые более необходимы для их цели, чем эти внешние проявления. Например, на рис. 2 на [листе 25](#), обращенном к странице 32, я попросил мистера Ле Ке воспроизвести, насколько это возможно, внешний вид дагерротипа; и он превосходно это сделал. Но если бы Альберт Дюрер нарисовал стену между этими башнями, он изобразил бы ее со всеми отчетливо выявленными фактами, как на рис. 1; и во многих отношениях это ясное утверждение ценно, хотя в том, что касается визуальной правды, оно неестественно. Современный рисовальщик "смелой" школы изобразил бы башню, как на рис. 3; то есть в такой же резкой и твердой, а следовательно, и явно фальшивой манере, как у Дюрера; но, по всей вероятности, это включало в себя полную ошибочность или незнание фактов о стене; делало работу почти бесполезной; или ценной только по цвету или композиции; не как мастерство рисования.

Об этом нам еще предстоит сказать, здесь же мы можем удовлетвориться выводом о том, что для совершенно великолепной манеры живописи или для полностью законченной работы необходима определенная степень нечеткости. Как в *них* есть тайна во всех предметах, так и в *нем*должна быть тайна во всем рисунке; и от ближайшего объекта до самого отдаленного, если мы можем точно понять, чем занимается художник, что-то не так. Мазки краски, при ближайшем рассмотрении, должны быть сбивчивыми, странными, непонятными; не имеющими ни начала, ни конца, — сливающимися друг с другом или накладывающимися друг на друга, или идущими неправильно и снова становящимися правильными, или вообще исчезающими; и если мы можем что-то в них разобрать, то эта часть рисунка неправильная или неполная.

§ 13. Только заметьте, метод, с помощью которого достигается путаница, может значительно варьироваться в зависимости от расстояния и масштаба самой картины; ибо очень любопытные эффекты производит на все картины расстояние, на которое смотрит глаз. Одним из них является придание определенной мягкостью, чтобы все цвета, так что оттенки, которые будут выглядеть грубой или лысым, Если видел рядом, иногда спокойно уехал, и уехал, великий рабочих в своих больших работ, которые будут исправлены рода Блум которого на расстоянии в тридцать или сорок футов навесы над ними. Я говорю "иногда", потому что этот оптический эффект очень тонкий и, кажется, проявляется главным образом в определенных цветах, особенно в мертвых красках фрески; кроме того, практика великих мастеров сильно отличается и, по-видимому, во многом определяется временем, имеющимся в их распоряжении. Картина Тинторета "Рай" с 500 фигурами на ней, адаптированная к предполагаемому расстоянию от пятидесяти до ста футов, тем не менее окрашена так нежно, что чем ближе к ней подходишь, тем лучше она выглядит; и при этом совсем не уверен, что цвет, который не подходит близко, будет выглядеть правильно на небольшом расстоянии или даже очень далеко: я никогда не видел ни одного из портретов нашей Академии, которые были бы сделаны похожими на тицианов, если бы их повесили над линией: тем не менее, расстояние *действительно* оказывает определенное влияние на живописный колорит, и в целом улучшает его. Это также усиливает относительную силу всех штрихов и теней. Оттенок тени, который при ближайшем рассмотрении почти невидим и, что касается воздействия на картину, совершенно бессилён, будет обнаружен немного поодаль, чтобы восприниматься как определенная тень и оказывать заметное воздействие на все, что находится рядом с ней; и это настолько заметно, что во всех прекрасных и первоклассных рисунках есть много мест, в которых, если мы *видим* наносимые нами штрихи, мы делаем слишком много; они должны наноситься только ощущением руки и оказывать свое воздействие на глаз, если смотреть на них в унисон. , немного в стороне. Это кажется

странным; но я полагаю, что причина этого в том, что при взгляде на некоторое расстояние части прикосновения или касаний собраны вместе и их отношения действительно показаны; в то время как при взгляде вблизи они разбросаны и перепутаны. В больших масштабах и в обычных вещах это явление встречается постоянно; например, "грязевые полосы" на леднике не следует учитывать на самом леднике, и все же профессор Форбс справедливо утверждает, что их появление *"имеет большое значение"*, хотя из-за двух обстоятельств: того, что они *лучше всего видны на расстоянии*, или значительной высоты, и при слабом или косом освещении, это, вполне естественно, было упущено из виду как мной, так и другими, подобно так называемым слепым тропинкам через вересковые пустоши, видимым на расстоянии, но теряющимся, когда мы стоим на них.²⁹

§ 14. Однако это не только очень заметно проявляется в картине, так что группа штрихов будет восприниматься как компактная и понятная масса на небольшом расстоянии, хотя и запутывается при взгляде вблизи; но также темный штрих усиливается на небольшом расстоянии в кажущейся *темноте*, легкий штрих в кажущемся *свете* и цветной штрих в кажущемся цвете, до степени, непостижимой для неопытного человека; так что буквально хороший художник обязан, работая рядом со своей картиной, делать во всем лишь около половины того, что он хочет, остальное делается на расстоянии. И если эффект на таком расстоянии должен вызывать замешательство, то, иногда видимое вблизи, произведение должно представлять собой замешательство, еще более запутанное, почти совершенно непонятное; отсюда изумление публики некоторыми из лучших отрывков Тернера, которые выглядят как просто бессмысленная и беспорядочная игра случая; но при правильном понимании являются подготовкой к заданному результату, подобно самым тонким ходам в шахматной партии, в которых ни один сторонний наблюдатель долгое время не может разглядеть намерения, но которые, смутно, исподтишка, чудесным образом приносят успех из их предвиденного и неизбежного результата.

§ 15. И, надо заметить, никакие другие средства не привели бы к такому результату. Каждое расстояние и размер картины имеют свой собственный надлежащий метод работы; художник обязательно будет несколько варьировать этот метод в зависимости от обстоятельств и ожиданий: иногда он может закончить так, чтобы за ним можно было внимательно наблюдать, чтобы угодить своему покровителю или привлечь внимание публики; а иногда поддаваться искушению закончить таким образом из-за своего рвения или из-за забывчивости, как, я думаю, Тинторет был, немного, в своем вышеупомянутом Раю. Но еще никогда не было картины, полностью эффектной на расстоянии, которая не выглядела бы более или менее неразборчивой вблизи. Предметы, которые издали кажутся складками одежды, вблизи кажутся всего лишь двумя или тремя крупинками золотистого цвета, попавшими туда, по-видимому, случайно; то, что вдалеке, - это твердая конечность; вблизи - серый оттенок с туманными очертаниями, настолько изломанный, что нелегко найти его границу; и то, что вдалеке, возможно, является лицом человека, вблизи - это всего лишь тонкая коричневая полоска, нанесенная одним плавным взмахом кисти, насыщенной белым, в то время как три коричневых штриха по одному его краю на расстоянии десяти футов превращаются в рот и глаза. Чем тоньше сила художника, тем любопытнее будет разница между видимыми средствами и производимым эффектом; и одно из самых возвышенных чувств, связанных с искусством, состоит в восприятии самой этой необычности и в симпатии к предвидящей и предопределяющей силе художника. У Тернера, Тинторета и Поля Веронезе интенсивность восприятия, во-первых, того, что должно быть сделано, а затем средств для этого, настолько колоссальна, что я всегда чувствую себя в присутствии их фотографий так же, как другие люди чувствовали бы себя в присутствии сверхъестественного существа. Обычные люди используют слово "магия" для обозначения силы великого

художника, не зная, что они под этим подразумевают. Они имеют в виду великую правду. Эта сила *is*волшебна; настолько волшебна, что, если разобраться, работа чародея не может быть более чудесной или более *ужасающей*; и хотя робость не часто удерживает меня от высказываний, я бы побоялся обидеть читателя, если бы мне пришлось точно описать ему вид и степень благоговения, с которым я стоял перед "Обожанием волхвов" Тинторете в Венеции и "Свадьбой Веронезе" в Кане, в Лувре.

§ 16. Теперь, я надеюсь, станет понятно, как легко скучным художникам ошибочно принять таинственность великих мастеров за беспечность, а их тонкое сокрытие намерений - за отсутствие намерения. На одного человека, способного оценить изысканность, изобретательность и правдивость Тинторета или Рейнольдса, приходится 30 человек, которые могут уловить взмах кисти и смешение красок. Они полагают, что достоинство состоит в стремительности и путанице, и что они легко могут соперничать с Рейнольдсом в том, что они невразумительны, и с Тинторетом в том, что они порывисты. Но я заверяю их, причем очень серьезно, что неизвестность *не* всегда достойна восхищения, а стремительность не всегда правильна; что беспорядок не обязательно подразумевает осмотрительность, поспешность или безопасность. Иногда бывает трудно понять слова глубокого мыслителя; но не менее трудно понять идиота; и молодые студенты обнаружат, что в целом лучшее, что они могут сделать, - стремиться быть *ясными*; 31 не наигранно ясными, а мужественно и твердо. Имейте что-то в виду и говорите что-то всякий раз, когда прикасаетесь к холсту; не поддавайтесь наигранной точности или скорости, а доверяйте времени и своему честному труду, чтобы вкладывать в свою работу постепенно, в такой мере и виде, каких может достичь ваш гений, нежность, которая приходит от любви, и тайну, которая приходит от власти.

26 В облаках вокруг горы Синай, на картине Золотого Тельца; дым, превращающийся в ангелов, в Ченаколо в Сан-Джорджо Маджоре; и в нескольких других подобных примерах.

27 Стэнфилда я называю определителем, в отличие от Копли Филдинга, потому что, хотя, как и все другие современные художники, он рисует облака и шторм, он обычно рисует все мачты и реи корабля, а не только его черный нос, мрачнющий сквозь пену; и все скалы на склоне холма, а не голубые очертания холма сквозь туман.

28 Сравните, если есть под рукой, мое письмо в "Таймс" от 5 мая 1854 года в "Свете мира" Ханта. Я извлекаю отрывок, имеющий отношение главным образом к рассматриваемому вопросу.

"Что касается технических качеств картины мистера Ханта, я бы только попросил зрителя обратить внимание на разницу между настоящими работами прерафаэлитов и их имитациями. Настоящая работа представляет все объекты в точности такими, какими они выглядели бы в природе, в том положении и на тех расстояниях, которые предполагает расположение картины. Фальшивая работа представляет их со всеми деталями, как если бы они были видны через микроскоп. Внимательно изучите плющ на двери на картине мистера Ханта, и вы не найдете в нем ни единого четкого очертания. Все - самая изысканная тайна цвета, становящаяся реальностью на должном расстоянии. Аналогичным образом рассмотрите маленькие драгоценные камни на одеянии фигуры. Ни одна из них не будет различима по форме, и все же нет ни одной из всех этих мельчайших точек зеленого цвета, но в ней есть два или три отчетливо различающихся оттенка зеленого, придающих ей

таинственную ценность и блеск. Поддельные имитации работ прерафаэлитов представляют мельчайшие листья и другие объекты с четкими очертаниями, но без разнообразия цветов, без сокрытия бесконечности природы".

29 Путешествие через Альпы, глава. viii.

30 Рейнольдсом обычно восхищаются за его стремительность. Его истинное достоинство - в невыразимой тонкости в сочетании со скоростью. Нежность некоторых прикосновений Рейнольдса просто неопишима.

31 Особенно в различии видов вещей. Может быть сомнительно, что на большой картине мы должны изобразить цветение винограда, но никогда не подлежит сомнению, что мы должны нарисовать виноград так, чтобы его можно было отличить от вишни.

ГЛАВА V.

ТЕРНЕРОВСКОЙ ТАЙНЫ: —ВО-ВТОРЫХ, СВОЕНРАВНЫЙ.

§ 1. В предыдущей главе нас интересовала только тайна, необходимая во всяком великом искусстве. Нам еще предстоит исследовать природу той особой любви к сокрытию, в которой Тернер является ведущим представителем современного поклонения облакам, что заставляет доктора Ваагена разумно заметить, что "ему" здесь удалось совместить "грубо нарисованную смесь с общим туманным видом".³²

Как в защиту его универсальной нечеткости я апеллировал в предыдущей главе к универсальному факту, так и в защиту этой особой нечеткости я в первую очередь апеллирую в этой главе к особому факту. Английский художник по праву любит туман, потому что он родился в туманной стране; как итальянский художник по праву любит ясность, потому что он родился в сравнительно ясной стране. Я слышал, как путешественник, знакомый с Востоком, жаловался на эффект, производимый картиной Копли Филдинга, что "была такая ужасная погода". Но для англичан это не должно было быть плохой погодой. Жизнь нашей зеленой страны зависит от этих ласковых дождей и плывущих облаков; поэтому мы должны любить их и рисовать.

§ 2. Но нет необходимости основывать мою защиту на этой узкой английской почве. Дело в том, что, хотя климат Юга и Востока может быть *сравнительно* ясным, он не более прозрачен, чем воздух нашего родного севера; и что где бы ни находился пейзажист, если он рисует добросовестно, ему придется постоянно изображать эффекты тумана. Сильная ясность, будь то на Севере после или перед дождем, или в некоторые моменты сумерек на Юге, всегда, насколько я знаком с природными явлениями, является *примечательной* вещью. Туман того или иного рода, или мираж, или смешение света или облаков - вот общие факты; расстояние, на котором начинаются эффекты тумана, может варьироваться в разных климатических условиях, но они присутствуют всегда; и поэтому, по всей вероятности, подразумевается, что мы должны наслаждаться ими.

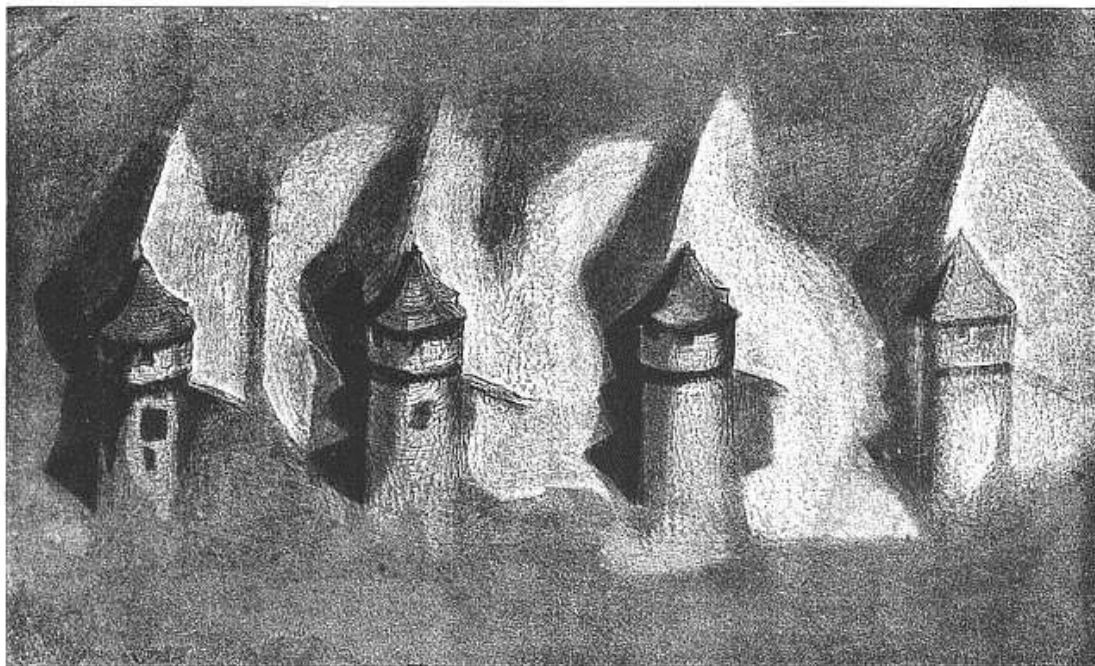
§ 3. Мне также ни в коей мере не кажется трудным понять, почему они должны быть таким образом предназначены для наслаждения. В предыдущих частях этой работы мы смогли проследить определенную прелесть в каждой видимой черте природных вещей, которая

была типична для любой великой духовной истины; несомненно, поэтому теперь нам не нужно удивляться, что туман и все его явления были сделаны восхитительными для нас, поскольку наше счастье как мыслящих существ должно зависеть от того, довольствуемся ли мы принятием лишь частичного знания, даже в тех вопросах, которые в основном касаются нас. Если мы будем настаивать на совершенной понятности и полной декларации по каждому моральному вопросу, мы немедленно впадем в страдание неверия. Все наше счастье и сила энергичного действия зависят от нашей способности дышать и жить в облаке; довольствоваться тем, что оно открывается здесь и закрывается там; радоваться, улавливая сквозь тончайшие его пленки проблески стабильных и существенных вещей; но все же ощущать благородство даже в скрытии, и радоваться, что добрая завеса расстелена там, где неосторожный свет мог бы опалить нас или утомить бесконечной ясностью.

§ 4. И я полагаю, что возмущение этим вмешательством тумана является одной из форм гордого заблуждения, которое слишком легко принять за добродетель. Довольствоваться полной темнотой и невежеством действительно недостойно мужчины, и поэтому мы думаем, что любить свет и стремиться к знанию всегда должно быть правильным. Тем не менее (как и во всех ранее рассмотренных вопросах), где *гордость* имеет какое-либо отношение к работе, даже знание и свет могут быть плохо использованы. Знание - это хорошо, и свет - это хорошо, но человек погиб в поисках знания, и мотыльки погибли в поисках света; и если мы, раздавленные молью, не примем такую тайну, которая необходима нам, мы погибнем подобным образом. Но, принятый со смирением, он мгновенно становится элементом удовольствия; и я думаю, что каждый правильно устроенный ум должен радоваться не столько тому, что знает что-то ясно, сколько тому, что чувствует, что есть бесконечно больше того, чего он не может знать. Никто, кроме гордых или слабых людей, не стал бы оплакивать это, ибо мы всегда можем узнать больше, если захотим, работая над этим; но, я думаю, смиренным людям доставляет удовольствие знать, что путешествие бесконечно, сокровище неисчерпаемо, — наблюдать, как облако все еще движется перед ними своим бескрайним столбом, и быть уверенным, что до скончания времен и на протяжении вечности тайны его бесконечности будут открываться все дальше и дальше, их тусклость является признаком и необходимым дополнением к их неисчерпаемости. Я знаю, что есть злая тайна и смертоносный мрак — тайна великого Вавилона — мрак запечатанного глаза и души; но не давайте нам путать их с великолепной тайной вещей, в которые ангелы "желают заглянуть", или с мраком, который даже перед ясным взором и открытой душой все еще покоится на запечатанных страницах вечного тома.

§ 5. И, спускаясь от этой великой истины к низшим истинам, которые являются ее разновидностями в более мелких вопросах, мы обнаружим, что как только люди честно пытаются увидеть все, что они могут, они приходят к точке, где начинается благородный полумрак. Они видят больше, чем другие; но следствием того, что они видят больше, является то, что они чувствуют, что не могут видеть всего; и чем интенсивнее их восприятие, тем больше на них будет умножаться множество вещей, которые они *частично* видят; и их удовольствие может, наконец, главным образом заключаться в том, чтобы останавливаться на этой туманной части своего обзора, несколько отбрасывая то, что для них стало сравнительно обычным, но, возможно, является суммой и сутью всего, что другие люди видят в этом предмете, поскольку предельные тонкости, тени и отблески этого могут быть уловлены только самым опытным зрением. И как тонкое ухо радуется более легким и модулированным звуковым пассажам, которые для грубого уха совершенно монотонны в своей тишине или непонятны в своей сложности, так и глаз, обладающий исключительной остротой и ясностью, охотно останавливается на серых пленках тени, блуждающих лучах света и хитросплетениях нежных форм, поспешно отбрасывая, как недостойные или

банальные, то, что менее образованному восприятию кажется предметом в целом.³³ В живописи этот прогресс глаза всегда отмечен один неизменный признак — его чувствительность, а именно, к эффектам *градаций* света и цвета, и привычка искать их, скорее даже, чем признаки сущности предмета. Он, действительно, увидит больше этой сути, чем видят другие глаза; и его выбор точек, за которые следует ухватиться, всегда будет определяться той особой симпатией, которую мы выше рассматривали как мотив тернеровской живописи; но все же, чем больше он культивируется, тем больше света и красок он будет воспринимать, тем меньше субстанции.



Дж. Раскин. 1 2 3 4 Р. П. Кафф

26. Закон мимолетности.

§ 6. Таким образом, когда глаз совершенно неразвит, он видит, что человек - это человек, а лицо - это лицо, но понятия не имеет, какие тени или отсветы падают на форму или черты. Развивайте в нем некоторую степень художественной силы, и тогда он будет отчетливо видеть тени, но только самые яркие из них. Развивайте его еще дальше, и оно будет видеть свет внутри света и тень внутри тени, и будет постоянно отказываться останавливаться на том, что оно уже открыло, чтобы преследовать то, что более отдалено и более утонченно, пока, наконец, оно не сосредоточит свое главное внимание и не проявит свою главную силу на градациях, которые для нетренированной способности отчасти безразличны, а отчасти незаметны. В том, что эти тонкие градации действительно стали для него вещами первостепенной важности, можно убедиться, наблюдая, что это те вещи, с которыми он в конечном итоге расстанется по мере удаления объекта; и что, хотя это расстояние может стать настолько большим, что сделает реальную природу объекта совершенно неразличимой, градации света на нем не будут потеряны.

§ 7. Например, рис. 1 на противоположной странице, [Фото 26](#), представляет собой довольно точное изображение крепостной башни швейцарского города, какой ее можно увидеть в радиусе нескольких сотен ярдов от нее. Рис. 2 (насколько я могу его воспроизвести) представляет собой факсимиле фактического рисунка этой башни, сделанного Тернером, на предполагаемом расстоянии около полумили. В нем гораздо меньше четких очертаний окон, карнизов или плиток; но все равно было уделено особое внимание тому, чтобы добиться

жемчужной округлости боковин и точного соотношения всех оттенков. И теперь, если Тернер захочет отодвинуть башню еще дальше, он постепенно позволит окнам и камням исчезнуть вместе, прежде чем он оставит свои тени и аккуратно распределит лучи по центру. На рис. 3 башня почти исчезла, но ее жемчужная округлость и основные огни сохранились. На рис. 4 (Конечное условие Тернера на расстоянии) суть предмета совершенно непонятна; мы вообще не можем ответить за то, что это башня. Но градации света все еще существуют, и для их получения было приложено столько же усилий, как и в любом другом случае. Вульгарный художник сохранил бы что-то от формы башни, выразив ее несколькими штрихами; и люди назвали бы это умным рисунком. Тернер позволяет башне раствориться в воздухе, но все же он работает полчаса или около того над этими тонкими последними градациями, которые, возможно, не многие люди в Англии, кроме него самого, могут полностью увидеть, как не многие люди могут понять заключительную работу великого математика. Я, конечно, предполагаю, что в этом примере башня, становясь все менее и менее отчетливой, становится частью объекта на *увеличенном* изображении. Рис. 1 представляет собой примерно то, как Тернер обращался бы с ним, если бы это был главный объект виньетки; и рис. 4 его обращение с ним как с объектом, находящимся на предельном расстоянии от большой картины маслом. Если бы на том же предполагаемом расстоянии она вошла в рисунок меньшего размера, чтобы быть намного меньше по размеру, он мог бы получить градации с меньшими трудностями, иногда даже одним взмахом кисти; но *некоторая* градация, несомненно, была бы сохранена, хотя башня была уменьшена до высоты одной из длинных букв этого шрифта.

§ 8. "Но прав ли Тернер, поступая так?"

ДА. Истина действительно такова. Если вы посмотрите на любой объект, как он затухает на расстоянии, она будет терять постепенно свою силу, ее требовательность, ее анатомии, всем понятные существа; но это *никогда не* потеряет свою градацию света. До последнего момента тот свет, который виден на нем, слабо мерцающий и суженный почти до точки или линии, все еще полон изменений. Одна часть ярче другой, и ярче с таким же прекрасным и нежным увеличением, как и тогда, когда она была ближе всего к нам; и, наконец, хотя белый дом в десяти милях от нас будет виден только как маленькое квадратное пятно света, его окна, двери или крыша будут настолько же совершенно невидимы, как если бы их вообще не существовало, градация его света не будет потеряна; одна часть пятна будет видна ярче другой.

§ 9. Разве в этом нет глубокого смысла? Мы, ежедневно рассматривая вещь, думаем, что ее собственное производство - самая важная ее часть. Окна и портики, карнизы и карнизы, как они интересны и как полезны! Несомненно, главная важность вещи именно в них. Нет, не в них, а в игре небесного света на нем. Есть место и время, когда все эти окна и портики будут потеряны из виду; когда единственным вопросом станет: "какой свет был на нем?" Какая часть небес смотрела на него? Каковы были его общие связи со светом и тьмой, с небом и землей и со всем, что его окружало? У него могут быть свои странные особенности и обычаи — множество трещин в его стенах и множество неровностей на крыше; или у него может быть много собственных достоинств и благородства — прекрасная лепнина и яркие украшения; но приходит время, когда все это тщетно, и когда слабое, блуждающее тепло небесного солнечного света, которого не ощущало само здание и не видел ни один глаз из тысячи, становится всем во всем. Я предоставляю читателю самому проследить за аналогиями по этому поводу.

§ 10. "Хорошо, но, - все еще возражают, - если это так, то почему необходимо настаивать, как вы делаете всегда, на самом тщательном воспроизведении формы?"

Потому что, хотя эти градации света действительно являются единственным, что он может сохранить, когда объект умирает на расстоянии, но поскольку он живет своей активной жизнью рядом с нами, сами эти градации можно увидеть должным образом только по тому эффекту, который они оказывают на его характер. Вы можете показать, как свет воздействует на объект, только досконально зная, что это за объект; и благородная тайна отличается от низменной тем, что является завесой, наброшенной между нами и чем-то определенным, известным и существенным; но низменная тайна - это завеса, наброшенная на хаос, старательное сокрытие Ничего.

§ 11. Есть даже способ, которым сама определенность знаний Тернера усиливает таинственность его картин. В ходе работы над первым томом у меня несколько раз был повод настаивать на исключительной важности отбрасываемых теней и вероятности того, что они иногда будут превосходить по видимости даже те предметы, которые их отбрасывают. Отбрасываемая тень - гораздо более любопытная вещь, чем мы обычно предполагаем. Странные формы, которые он принимает — манеру, с которой он спотыкается обо все, что попадает на его пути, и впадает во всевозможные фантастические расколы, принимая не форму предмета, который его отбрасывает, и не форму того, на что он отбрасывается, а свою собственную необычную, растянутую, сплюснутую, изломанную, с плохо сросшимися суставами анатомию, — невозможно представить, пока человек действительно не займется охотой за тенями. Если какая-либо из этих своенравных теней точно запомнилась и была изображена художником, она почти всегда имеет необъяснимый вид, совершенно отличный от всего, что можно было бы изобрести или философски предположить для обозначения тени; и в "далях Тернера" постоянно случается, что такие странные фрагменты ломаной тени, точно запомнившиеся или точно изобретенные, в зависимости от обстоятельств, вызывают состояние непонятности, причудливости и смущения почти в точной пропорции к количеству правды, которую они содержат.

§ 12. Я полагаю, что теперь читатель должен в достаточной степени осознать, что право быть неясным не из тех, на которые можно легкомысленно претендовать; оно может быть основано только на длительных усилиях быть понятным и на нынешней способности *быть* понятными именно в той степени, которую допускает природа вещи. Надеюсь, у нас больше не возникнет трудностей в понимании того, как благородную тайну и низменное, хотя и прямые противоположности, все же постоянно принимают друг за друга — последнее подражает первому; и самые жалкие художники гордятся работой, которая просто невнятна, неряшлива, невежественна, пуста и дерзка, как если бы она была благородно таинственной (точно так же, как пьяница, который не может сформулировать слова, считает себя пророком); тогда как благородная тайна искусства, как и всякая благородная тайна языка, достигается только напряженным трудом. Стремясь говорить с предельной правдивостью выражения, взвешивая слово за словом и не трата ничего впустую, великий оратор или писатель сначала добивается совершенной доходчивости, затем, когда он достигает более высокой темы и еще более концентрированного и замечательного высказывания, он становится двусмысленным — как двусмыслен Данте, — полдюжины различных значений отдельными лучами проступают из каждого слова и, то тут, то там, дают повод для многочисленных споров критиков относительно того, каким на самом деле было предполагаемое значение. Но, несмотря на все это, это не пьяный лепет, и люди, которые так думают в третьем часу дня, не слишком-то почитают себя за эту мысль.

§ 13. А теперь обратите внимание, насколько точно выводы, к которым мы пришли здесь, совпадают с выводами, сделанными в третьей главе, и как легко мы можем понять значение того огромного авторитета, который, как мы поначалу обнаружили, простирался до небес и

был силен на стороне понятности. Почти все великие люди должны, по приведенным выше причинам, быть понятными. Даже если им суждено стать величайшими, они все равно должны пробиваться через понятность к безвестности; если они принадлежат ко второму классу, то лучшее, что они могут делать на протяжении всей своей жизни, - это быть понятными. Следовательно, огромное большинство всех хороших и правдивых людей будут *ясными* людьми; а пьяницы, софисты и сластолюбцы, по большей части, погрузятся обратно в туман и останутся окутанными тьмой, непонятностью и тщетностью. И все же то здесь, то там, раз в пару столетий, один человек выходит за пределы ясности и становится темным от избытка света.

§ 14. "Что ж, тогда вы хотите сказать, что тенденция нашего века ко всеобщей туманности, в противоположность старой религиозной ясности живописи, является тенденцией к деградации; но этот Тернер - единственный человек, который поднялся *выше* ясности?"

ДА. С некоторыми изменениями в высказывании я имею в виду именно это; но для точного выражения этих изменений нам потребуется немного времени.

Ибо, во-первых, не годится безоговорочно осуждать каждого второстепенного художника в тот момент, когда мы видим, что он туманен. Копли Филдинг, например, был второстепенным художником; но его любовь к мраку в дождевых облаках и росному туману на холмах была подлинной любовью, полной нежности и счастливого устремления; и таким образом, частичку света высшей тайны часто улавливают самые простые люди, когда они держат свои сердца открытыми.

§ 15. Точно так же было бы неправильно причислять каждого художника к великим людям в тот момент, когда мы обнаруживаем, что он ясен; ибо существует жесткая и вульгарная понятность небытия, точно так же, как существует двусмысленность небытия. И как часто в разговоре человеку, который говорит плохо и невнятно, тем не менее есть что сказать; а человек, который говорит смело и ясно, все же может сказать то, что не стоит слушать; так и в живописи есть люди, которые могут выражать себя лишь сбивчиво, и все же им есть что выразить; и есть другие, которые говорят с большой точностью, чьи работы, тем не менее, являются очень дерзкими и ненадежными утверждениями. Сэр Джошуа Рейнольдс полон туманности и недостатков по сравнению с любым из Карадчи; но все же один сэр Джошуа стоит всех Карадчи в Европе; и поэтому в наших современных сообществах акварелистов есть много людей, которые достаточно четко определяют, все работы которых, вместе взятые, не стоят небрежного пометки Кокса или Барретта.

§ 16. Позвольте мне привести еще одну иллюстрацию, которая также будет иметь некоторую историческую ценность для обозначения отношений между ясными и неясными школами.

Исследуя греческий пейзаж, мы убедились в сильной любви Гомера к осиновому тополию. На этот раз, в честь Гомера и греков, я возьму осину в качестве объекта сравнения и взгляну на различные способы, которыми она могла быть представлена с древнейших времен до нынешнего этапа развития ландшафтного искусства.



1. Древний, или джоттеский.



4. Современный, или блоттеский.



2. Пурист.



5. Констебль.

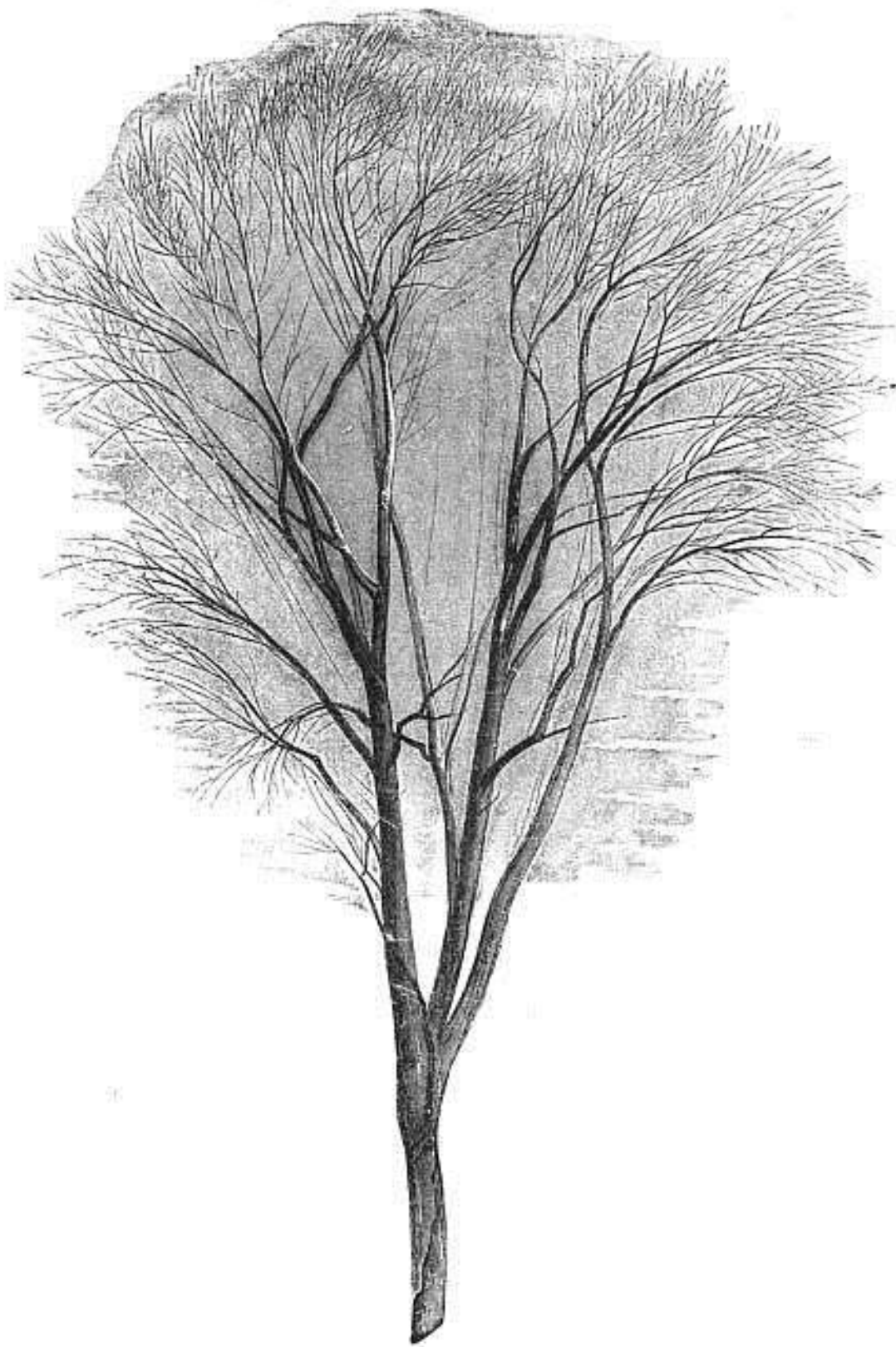


3. Тернерский стиль.



6. Хардингский стиль.

27. Осина, находящаяся под Идеализацией.



28. Осина, Неидеализированная.

Самая ранняя манера, которая попадает в поле нашего исследования, относится к тринадцатому веку. Рис. 1. На [листе 27](#) изображена осина из леса, в котором был убит Авессалом, из Псалтири, находящейся в моем собственном распоряжении, выполненная, несомненно, после 1250 года и до 1272 года; другими деревьями в лесу были, в первую очередь, конечно, дуб, в котором был пойман Авессалом, и платан. Все эти деревья

несколько более условны, чем это вообще было принято в тот период; хотя, по этой причине, более характерны как примеры самых ранних работ. Большой ботанической точности не было примерно сорок лет спустя (по крайней мере, в живописи); так что я не могу быть вполне уверен, что это дерево относится к осине, поскольку лист недостаточно плоский у основания; но это так, по всей вероятности; и, так это или нет, достаточно хорошо служит для обозначения определенности и симметрии старого искусства, — симметрии, которая, при ее постоянном соблюдении, НИКОГДА не бывает формальной или непрерывной. Это дерево, хотя и выглядит достаточно формально, ветвится неодинаково в верхней части ствола. Но самый нижний рисунок на фото 7, том. III. лучший пример из рукописи MS. Слоун, 1975, брит. муз. Каждое растение в этом гербарии нарисовано с определенной точностью, в виде листьев, корней и цветков; в то же время все они подчинены строжайшему традиционному расположению; раскрашены почти любым способом, который нравится рисовальщику, и расположены на причудливых полосатых участках, как опоры на щитах;³⁴ одна сторона растения всегда уравнивает другую, но никогда без некоторого нарушения или отступления от закона подобия, как в головках цветка цикламена и некоторых других частях этого рисунка. На первый взгляд может показаться, что корень был нарисован более небрежно, чем остальные, и более уродлив по цвету; но это объясняется чистой добросовестностью. Рабочий знал, что корень уродлив и землист; он не стал бы делать его декоративным и изящным. Он сразу пожертвовал бы своими приятными красками и изящными линиями ради радикального факта; и скорее испортил бы свою страницу, чем хоть немного польстил бы.

§ 17. Итак, здесь мы имеем первое средневековое состояние искусства, состоящее в огороженной, но разнообразной симметрии; совершенной определенности; и любви к природе, более или менее нарушаемой условностями и несовершенным знанием. Рис. 2 на [листе 27](#) представляет следующее состояние средневекового искусства, в котором стремление к имитации борется с традиционным типом. Эта осина из книги МИСС Коттон, Август, А. 5, из которой я уже взял пример породы для сравнения с Леонардо. Здесь не может быть никаких сомнений относительно породы предполагаемого дерева, поскольку на протяжении всей рукописи ее иллюстратор тщательно различал дуб, иву и осину; и этот пример, хотя и такой маленький (он выгравирован в натуральную величину), очень характерен для ветвления осины; и в одном пункте для ветвления в целом, а именно, разделение дерева на две группы, каждая из которых разветвляется наружу, а не поперек друг друга. Всякий раз, когда дерево сначала разделяется на две или три почти равные основные ветви, вторичные ветви всегда отходят снаружи от разделенных ветвей, точно так же, как когда дерево растет под скалой или стеной, оно отходит от нее, а не к ней. Прекрасные результаты такого расположения мы проследим в следующем томе; тем временем на следующей странице ([28](#)) я нарисовал основные³⁵ характеристик настоящей осины, растущей свободно, но в защищенном месте, насколько это может быть необходимо для иллюстрации рассматриваемого вопроса.

§ 18. Этот пример, рис. Рис. 2 на [фото 27](#) достаточно характерен для пуристского средневекового пейзажа, хотя здесь несколько больше склонности к натурализму, чем обычно в тот период. Следующий пример, рис. 3, взят из книги Тернера "Виньетка холма Святой Анны" (Стихи Роджерса, стр. 214). Тернер почти всегда группирует свои деревья, так что мне было трудно найти одно из них в небольшом масштабе и изолированно, которое было бы характерно для него; и это не совсем так, поскольку у меня не было доступа к оригинальной виньетке, она, я полагаю, находится среди рисунков, которые скрывались от публики вот уже четыре года, потому что юристы Канцелярии не хотят определять смысл совершенно понятного, хотя и неофициального завещания Тернера; и гравюра мистера

Гудолла, которую я скопировал, хотя и правильная во многих отношениях, не отражает точечный штрих, которым Тернер выразил свое завещание. осиновая листва. Я, однако, не рискнул изменять его, разве что добавив края там, где они были скрыты в виньетке решеткой выше.

Принципиальное различие между турнеровской осинкой и осинкой пуристской, как будет видно, заключается в выражении легкости и беспорядка листвы, а также округлости дерева в целом; в то время как дерево пуристов, как и дерево тринадцатого века, все еще плоское. Все попытки передать отдельные листья теперь прекратились, дерево находится слишком далеко, чтобы оправдать их очертания; но направление света и его градации тщательно изучаются.

§ 19. Рис. 6 представляет собой сносное факсимиле³⁶ небольшого наброска мелом Хардинга; совершенно неподражаемый по количеству жизни и правды, полученной за четверть минуты работы; но начинающий демонстрировать ошибочную расплывчатость и небрежность модернизма. Стебли, хотя и красиво свободные, не до конца вытянуты или округлены; и в массе дерева, хотя и хорошо сформированного, трепет и прозрачность листвы теряются. С помощью манеры рисования Хардинга также невозможно выразить такие непреложные истины; его исполнение, с которым *по-своему* никто не может сравниться (лучший рисунок мелом Каламе и других зарубежных мастеров по сравнению с ним совершенно детский и слабый), тем не менее, строго ограничено по своему охвату, поскольку изначально основано на предположении, что ничего нельзя рисовать изящно, и что метод хорош только тем, что гарантирует кажущуюся незавершенность.

Следует также отметить, что в "Аспене" Хардинга наблюдается наклон сначала в одну, затем в другую сторону, что отмечает дикую живописность модернизма в противовес спокойному, но чопорному достоинству пуриста (рис. 2); Тернер занимает как раз промежуточное место.

Следующий пример (рис. 5) - это осиновая ветка Констебля, которая находится слева на фронтисписе к книге мистера Лесли "Его жизнь". Здесь мы подошли к точке полной бесполезности, дерево такое же плоское, как старое пуристское, но, кроме того, совершенно ложное в разветвлении, праздное и неопределенное во всех отношениях; однако все еще возможно различить, для чего предназначено дерево, и, следовательно, тип наихудшего модернизма окончательно не установлен.

§ 20. Рис. 4 устанавливает этот тип, являющийся обычным условием обращения с деревом на наших акварельных рисунках с промазками; природа дерева полностью упускается из виду, и нет точных знаний любого рода, которыми мы обладаем или сообщаем.

Таким образом, от крайности определенности и света в тринадцатом веке (середина Темных веков!) мы переходим к крайности неопределенности и тьмы в середине девятнадцатого века.

Однако, как у определенного средневекового произведения есть некоторые недостатки, так и у неопределенного современного произведения есть некоторые достоинства, сама его неопределенность позволяет ему приятно воздействовать на воображение (хотя и в нечеткой манере, как описано выше, Т. III. Глава х. § 10), а иногда и придающий цвету такие качества, которые невозможно было бы получить иным способом. Однако, если мы хотим определить его истинное значение, его следовало бы сравнить не с несколько вынужденным и узким решением XIII века, а с совершенным и хорошо обоснованным решением Альберта Дюрера и его коллег по работе. Для их надлежащего изображения на этой пластине не было места; поэтому на пластине 25 выше, по обе стороны от дагерротипированных башен Фрибурга, я

привел на рис. 1 дюререску, а на рис. 3 - блоттескную версию промежуточной стены. Последняя версия, возможно, покажется вам приятной своей кажущейся простотой; и у нее есть практическое преимущество в том, что ее можно выполнить за четверть минуты, в то время как заявление Дюререска *не* может быть сделано менее чем за четверть часа. Но последнее включает в себя не только столько, сколько стоит дополнительного времени, но даже бесконечное содержание, выходящее за рамки и превосходящее другое, поскольку другое ни в одном месте не выражает ясности в своих утверждениях о *какой-либовещи*; тогда как работа Дюрера, ясно излагающая множество интереснейших фактов о траве на карнизах, кирпичах окон и росте листвы, навсегда останется полезной и заслуживающей доверия записью; другое навсегда останется пустой мечтой. Если это прекрасный сон, полный прекрасных красок и хорошей композиции, мы не станем с ним спорить; но он никогда не может быть таким, если только он не основан сначала на знаниях Дюрера и не наводит на размышления о них всей своей таинственностью или незавершенностью. Так что всем изучающим дюререску следует сначала перенять и спокойно продолжать как можно дольше; и если их изобретательские инстинкты в последующей жизни не *вынудят* их к более быстрому или туманному исполнению, — если в какой—то момент у них возникнут сомнения в том, насколько далеко следует заходить в своем даре точности, - пусть они будут уверены, что всегда лучше ошибаться в сторону ясности; жить в просвещении тринадцатого века, а не в мистицизме девятнадцатого, и дать обет уединения в монастыре, а не в мистицизме девятнадцатого. затеряться в пустыне.

§ 21. Боюсь, читатель, должно быть, устал от этого вопроса; и все же есть еще один вопрос, которого я должен на мгновение коснуться в заключение, а именно, тайны *ясности как таковой*. В итальянских сумерках, когда в шестидесяти или восьмидесяти милях от нас хребет Западных Альп возвышается в своей темной и зубчатой синеве на фоне кристально-красной, все еще существует непостижимость, но непостижимость без облаков или сокрытия, — бесконечное неизвестное, но нет ощущения какой-либо завесы или вмешательства между нами и им: мы отделены от него не каким-либо гневом или бурей, не каким-либо тщетным и исчезающим паром, а только глубокой бесконечностью самого явления. Я нахожу, что великие религиозные художники радовались такого рода непознаваемости, и только ей; и я чувствую, что даже если бы у них были все силы для этого, они все равно не поместили бы розовые туманы и голубые тени за своими священными фигурами, а только далекое небо и безоблачные горы. Вероятно, правильный вывод состоит в том, что ясные и облачные мистерии одинаково благородны; но красота завитков морозного тумана, окутывающих покрытые росой зеленые берега, и вечерних пурпурных облаков, и завитков порывистого пара, скользящих по сосновым рощам и радужных вокруг столбов водопадов, более или менее типична для того вида радости, которую мы должны испытывать от несовершенного знания, дарованного земной жизни, в то время как безмятежные и безоблачные мистерии демонстрируют то, что принадлежит жизни искупленной. Но в одном я твердо уверен: поскольку облака рассматриваются не как скрывающие истину о других вещах, а как сами по себе истинные и отдельные творения, мы обычно не относимся к ним с достаточным почтением; мы слишком сильно почитаем безоблачность. Причины, по которым я так думаю, я изложу в следующей главе; здесь мы, я полагаю, рассмотрели, насколько это было необходимо, общие принципы, на которых работал Тернер, и обосновали его принятие их в той мере, в какой они противоречили предшествующей практике.

Нам остается с большей наблюдательностью и терпением проследить путь, обозначенный в первом томе; и, хотя в этом томе мы поспешно сравнили правдивость Тернера с правдивостью предшествующих пейзажистов, теперь мы как можно тщательнее исследуем

диапазон того, что он сам делал и чувствовал, и то, как это, вероятно, повлияет на будущие поступки и мысли людей.

§ 22. И я попытаюсь сделать это, во-первых, исследуя, какое реальное воздействие оказывают нарисованные предметы — облака, или горы, или чем бы они еще ни были — оказывают или должны оказывать, в целом, на умы людей, показывая, насколько хорошо я могу, причины их красоты или впечатляющей; а затем исследуя, насколько Тернер, по-видимому, понял эти причины красоты и насколько его работы интерпретируют природу или могут заменить ее. Но при этом я, для удобства, изменю расположение, которому я следовал в первом томе; и вместо того, чтобы сначала рассматривать небо, обращусь к нему в последнюю очередь; потому что во многих иллюстрациях, которые я должен дать о других вещах, мне придется вводить фрагменты фона неба, которые все будут полезны для справки, когда я смогу вернуться к ним с конца книги, но на которые я не мог бы сослаться заранее, не предвосхитив все остальные мои иллюстрации. Тем не менее, некоторые моменты, которые я должен отметить относительно значения неба, настолько тесно связаны с предметами, которые мы только что рассматривали, что я не могу должным образом отложить их рассмотрение до другого места; и поэтому я изложу их в следующей главе, а затем продолжу в порядке, принятом мной в первом томе, рассматривать красоту гор, воды и растительности.

32 Искусство и художники в Англии, том ii., стр. 151. Другими чертами, которые доктор Вааген обнаруживает в Тернере, являются "такая небрежность в обращении, такое полное отсутствие правды, с которыми я никогда раньше не встречался".

33 И все же все эти хитросплетения создадут для него другое целое; такое же простое и естественное, как первое представление ребенка о предмете; только более всеобъемлющее. См. выше, глава III., § 21.

34 Сравните том. III. Глава XIV. § 13. О том, в какой именно степени невежество или неспособность сочетаются на этом рисунке с намеренным конвенционализмом, мы поговорим в главах, посвященных растительности.

35 Только *основные* строки: с наружными опрыскиваниями проблем не возникло, так как в следующем томе я собираюсь нанести на них несколько листьев.

36 Совершенно невозможно скопировать хорошую бесплатную работу по факсу. И Тернер, и Хардинг жестоко страдают в этой ситуации.

ГЛАВА VI.

НЕБЕСНЫЙ СВОД.

§ 1. Задача, к которой мы сейчас приступаем, как объяснено в конце предыдущей главы, заключается в том, чтобы установить, насколько это возможно, какое должное воздействие природной красоты различных объектов *должно* оказывать на человеческий разум, и в какой степени эта их природа и истинное влияние были поняты и переданы Тернером.

Я намереваюсь начать с гор, ради удобства иллюстрации; но, при надлежащем порядке мыслей, в первую очередь следует рассмотреть облака; и я думаю, что в этой промежуточной главе будет неплохо завершить ту цепочку рассуждений, с помощью которой мы постепенно, как я надеюсь, укрепили защиту любви к тайне, отличающей наше современное искусство; и показать, опираясь на окончательный и неопровержимый авторитет, насколько благородны эти облака и с каким чувством, по-видимому, их Создатель хотел, чтобы мы созерцали их.

§ 2. Описание этапов Творения, данное в первой главе книги Бытия, во всех отношениях ясно и доходчиво для самого простого читателя, за исключением описания работы второго дня. Я полагаю, что невнимательные читатели пропускают это утверждение мимо ушей, не пытаясь его понять, а простые и верующие читатели воспринимают его как возвышенную тайну, которая не предназначалась для понимания. Но ни в одной другой части главы нет никакой тайны, и мне кажется несправедливым делать вывод, что здесь что-то было задумано.

И этот отрывок должен быть особенно интересен для нас, поскольку он является первым в Библии, в котором названы *небеса*, и единственным, в котором слово "Небеса", каким бы важным оно ни было для нашего понимания самых драгоценных обетований Писания, получает определенное объяснение.

Поэтому давайте посмотрим, не удастся ли нам при небольшом тщательном сравнении этого стиха с другими отрывками, в которых встречается это слово, прийти к такому же ясному пониманию этой части главы, как и остальных.

§ 3. Во-первых, английское слово "Небосвод" само по себе неясно и бесполезно; потому что мы никогда не используем его иначе, как синоним неба; оно не передает нам никакой другой отчетливой идеи; и стих, хотя из-за нашего знакомства с ним мы воображаем, что он обладает значением, на самом деле имеет не больше смысла или ценности, чем если бы он был написан: "Бог сказал, пусть будет нечто посреди вод, и Бог назвал это нечто Небом".

Но чтение на полях "Расширение" имеет определенное значение; и утверждение о том, что "Бог сказал, да будет расширение посреди вод, и Бог назвал расширение Небом", имеет понятный смысл.

§ 4. Принимая это выражение как предполагаемое, мы должны затем спросить, какое расширение существует между двумя водами, которое можно описать термином Небеса. Мильтон использует термин "пространство";³⁷ но он понимает под ним весь объем воздуха, который окружает землю. Принимая во внимание, что, насколько мы можем судить, за пределами воздуха, в областях космоса, воды нет; и все выражение отделения вод от вод, таким образом, становится бесполезным.

§ 5. Теперь, что касается всей этой главы, мы должны всегда помнить, что она предназначена для обучения всего человечества, а не только для образованного читателя; и что, следовательно, наиболее простая и естественная интерпретация, как правило, наиболее вероятна как истинная. Ненаучный читатель мало знает о том, каким образом объем атмосферы окружает землю; но я полагаю, что он едва ли мог взглянуть на небо, когда вдалеке шел дождь, и увидеть ровную линию оснований облаков, из которых низвергался ливень, не будучи в состоянии мгновенно и легко придать значение словам "Расширение посреди вод". И если бы, однажды ухватившись за эту идею, он продолжил исследовать ее более тщательно, он бы сразу понял, если бы он когда-либо замечал *что-либо* в природе облаков, что ровная линия их основания действительно самым строгим образом отделяет

"воды от вод", то есть отделяет воду в ее коллективном и осязаемом состоянии от воды в ее разделенном и воздушном состоянии; или воды, которые *падают* и *текут*, от тех, которые *поднимаются* и *плывут*. Далее, если мы попробуем это толкование в теологическом смысле слова *Небеса* исследуем, говорится ли об облаках как о месте обитания Бога, мы обнаружим, что Бог идет перед израильянами в облачном столпе; являет Себя в облаке на Синае; появляется в облаке на престоле милости, наполняет облаком Храм Соломона, когда принимается его посвящение; является в большом облаке Иезекиилю; возносится в облаке перед глазами учеников на Елеонской горе; и подобным же образом возвращается на Суд. "Се, грядет с облаками, и узрит его всякое око". "Тогда узрят сына человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великою".³⁸ Далее, "облака" и "небеса" используются как взаимозаменяемые слова в тех Псалмах, которые наиболее отчетливо излагают силу Божию: "И преклонил небеса, и сошел; и сотворил шатры тьмы вокруг себя, темные воды и густые облака небесные". И еще: "Милость Твоя, о Господь, на небесах, и верность твоя достигает облаков". И снова: "Его превосходительство над Израилем, и сила Его в облаках". Снова: "Облака изливали воду, небеса издавали звук, голос грома твоего был в небесах". И снова: "Облака и тьма окружают его, праведность и суд - обитель его престола; небеса возвещают Его праведность, и весь народ видит Его славу".

§ 6. Смысл всех этих отрывков безошибочен, если они вообще обладают определенным значением. Мы слишком склонны принимать их просто за возвышенные и расплывчатые образы и поэтому постепенно теряем представление об их жизни и силе. Например, выражение "Он преклонил Небеса", я полагаю, воспринимается большинством читателей как великолепная гипербола, имеющая отношение к какому-то особому и устрашающему проявлению Божьей силы по отношению к автору Псалма, в котором встречаются эти слова. Но это выражение либо имеет простое значение, либо у него *нет* смысла. Понимайте под термином "Небеса" компас бесконечного пространства вокруг земли, и выражение "склонившиеся Небеса", каким бы возвышенным оно ни было, совершенно лишено смысла; бесконечное пространство нельзя изогнуть. Но понимайте под "Небесами" облачную завесу над землей, и это выражение не будет ни гиперболическим, ни туманным; это чистая, ясная и точная истина, и оно описывает Бога не как открывающего Себя каким-либо особенным образом Давиду, но делающего то, что он все еще делает перед нашими собственными глазами изо дня в день. Принимая эти слова в их простом значении, мы, таким образом, приходим к пониманию непосредственного присутствия Божества и Его цели проявляться рядом с нами всякий раз, когда грозная туча опускается на своем пути; в то время как нашим расплывчатым и неточным принятием слов мы удаляем идею Его присутствия далеко от нас, в область, которую мы не можем ни видеть, ни знать; и постепенно от близкого осознания живого Бога, который "делает облака своей колесницей", мы очищаемся и объясняем до смутного и отдаленного подозрения в бездействующем Боге, обитающем в непостижимых местах и исчезающем. в многочисленные формализмы законов природы.

§ 7. Все ошибки такого рода — а в наши дни мы находимся в постоянной и серьезной опасности впасть в них — возникают из изначально ошибочной идеи, что человек может "путем поиска познать Бога — познать Всемогущего в совершенстве", то есть с помощью рассуждений и научных достижений постичь природу Божества более возвышенным и более точным образом, чем в состоянии сравнительного невежества; тогда как совершенно очевидно, что от начала и до конца времен Божий способ раскрытия Себя Своим созданиям должен быть *простой* способ, который, возможно, поймут все эти существа. Независимо от того, обучены они или нет, обладают средними способностями или расширены, необходимо, чтобы общение со своим Создателем было возможно для всех; и допуск к такому общению должен основываться не на их знании астрономии, а на их наличии человеческой души.

Чтобы сделать возможным это общение, Божество сошло со Своего престола и не только в лице Сына набросило на Него покров нашей человеческой *плоти*, но и в лице Отца набросило на Него покров наших человеческих *мыслей* и позволило нам, посредством Его собственной устной власти, воспринимать Его просто и ясно как любящего Отца и Друга; существо, с которым можно ходить и рассуждать; быть тронутым нашими мольбами, возмущенным нашим бунтом, отчужденным нашими хладнокровие, удовлетворенное нашей любовью и прославленное нашим трудом; и, наконец, быть замеченным в непосредственном и активном присутствии во всех силах и изменениях творения. Эта концепция Бога, принадлежащая ребенку, очевидно, является единственной, которая может быть универсальной, и, следовательно, единственной, которая *для нас* может быть истинной. В тот момент, когда в нашей гордыне сердца мы отказываемся принять снисхождение Всемогущего и желаем, чтобы Он, вместо того, чтобы склоняться, чтобы взять нас за руки, вознесся перед нами в Своей славе, — мы надеемся, что, стоя на одной-двух пылинках человеческого знания выше наших собратьев, мы сможем узреть Творца, когда Он восходит, — Бог ловит нас на слове; Он возвышается в Своем собственном невидимом и непостижимом величии; Он идет путями, которые не являются нашими путями, и уходит в мысли, которые не являются нашими мыслями; и мы остаемся одни. И вскоре мы говорим в наших тщеславных сердцах: "Бога нет".

§ 8. Поэтому я желал бы получить рассказ Бога о Его собственном творении таким, каким при обычных пределах человеческих знаний и воображения он был бы воспринят простодушным человеком; и, обнаружив, что о "небесах и земле" всегда говорится как о чем-то вроде равного отношения друг к другу ("таким образом, завершились небеса и земля, и все воинство их"), я сразу отвергаю всякую идею о том, что термин "Небеса" предназначен для обозначения бесконечности пространства, населенного бесчисленными мирами; ибо между этими бесконечными небесами и песчинкой, которая не только земля, но и все остальное, находится в равном отношении друг к другу. само солнце со всей солнечной системой находится по отношению к ним, и никакое отношение равенства или сравнения не может быть выведено. Но я полагаю, небо будет означать, что часть творения, которое имеет равные партнерские отношения с нашими миру; я понимаю "прокатка те небеса, как свиток книжный" чтобы быть равноправным и относительной разрушения при "плавлении элементов в жару;"³⁹ и я понимаю, что делает небосвода, чтобы показать, что, постольку, поскольку человек обеспокоен тем, самых великолепных постановлением облака;— постановления, что, как великая равнина вод образовалась на лице земли, так же равнину воды должны быть вытянуты вдоль высоты воздух, и лицо облако ответить на лице океана; и, наконец, верхний и небесный равнина следует из воды, как это было, и прославил в своей природе, не гася огонь, но теперь подшипника огонь в своей груди; уже не ропот, только когда ветры поднимают их или скалы пропасти, но, отвечая друг другу свои собственные голоса от полюса до полюса; не сдерживается создана берегов, и направляется через неизменные каналы, но, идя по своему произволу, как воинство ангелов, и выбирая их, в кочевьях по вершинам холмов; нет уже поспешил вниз навсегда, но упасть, не проиграл ни в легкость накопления пропасть, но охватывающую Восток и Запад с взмахи их крыльев, и обворовывающими сумрак дальше бесконечна одежду разных цветов, из которых нити порфиру и багряницу, вышивки пламени.

§ 9. Я полагаю, что таково постановление небосвода; и мне кажется, что посреди материальной близости этих небес Бог хочет, чтобы мы осознали Его собственное непосредственное присутствие как посещающего, судящего и благословляющего нас. "Земля содрогнулась, небеса тоже рухнули в присутствии Бога". "Он устремляет Свой лук в облако" и таким образом в звуке каждой падающей полосы дождя возобновляет свои

обещания вечной любви. "В них Он устроил *скинию* для солнца"; чей пылающий шар, который без небосвода был бы виден как невыносимый и раскаленный круг во тьме пустоты, этим небосводом окружен великолепным служением и смягчен посредническими служениями; на небосводе облаков расстилается золотая мостовая для колес Его колесницы утром; на небосводе облаков построен храм, чтобы Его присутствие наполнялось светом в полдень; на небосводе облаков пурпурная завеса закрывается вечером вокруг святилища его покоя; на небосводе облаков покрывается пурпур вокруг святилища его покоя. туманы небосвода разделены его неумолимым светом, и его отделенная свирепость смягчается мягкой синевой, которая наполняет своим цветением глубину далее и румянец, которым горят горы, когда они пьют бьющий через край рассвет. И в этой обители нестерпимого солнца среди людей, сквозь тени небосвода, Бог, казалось бы, являет людям склонение Своего собственного величия на *престоле* небосвода. Как Создатель всех миров и Обитатель вечности, мы не можем видеть Его; но, как Судью земли и Хранителя людей, эти небеса действительно являются местом Его обитания. "Не клянись ни небом, ибо это престол Божий; ни землей, ибо это подножие его ног". И все эти проносимые взад и вперед плодотворные дожди и благодарная тень, и все эти видения серебряных дворцов, построенных на горизонте, и голоса стонущих ветров и угрожающие раскаты грома, и великолепие разноцветных одежд и раздвоенных лучей - все это лишь для того, чтобы углубить в наших сердцах принятие, отчетливость и дороговость простых слов: "Отче наш, сущий на Небесах".

37

"Бог создал
небесный свод, пространство жидкого, чистого,
прозрачного элементарного воздуха, рассеянного
по контуру до самой крайней выпуклости
этого огромного круга".

Потерянный рай, книга vii.

38 Читатель может обратиться к следующим текстам, которые нет необходимости цитировать: Исх. xiii. 21, xvi. 10, xix. 9, xxiv. 16, xxxiv. 5, Левит. xvi. 2, Число x. 34, Судьи v. 4, 1 Царств viii. 10, Иез. i. 4, Дан. vii. 13, Матф. xxiv. 30, 1 Фес. iv. 17, Откр. i. 7.

39 Сравните также Иова, xxxvi. 29: "Распространение облаков и шум Его *скинии*"; и xxxviii. 33: "Знаешь ли ты постановления небесные? можешь ли ты установить владычество его на земле? можешь ли ты возвысить голос твой до облаков?"

Обратите внимание, что в отрывке из хорошо известного гимна Аддисона —

"Просторный небесный свод в вышине,
Со всем голубым эфирным небом,
И усыпанными блестками небесами, сияющим обрамлением,
Провозглашает Их великий Оригинал" —

автор явно имеет в виду истинные различия; он не использует свои слова, как мы слишком часто их принимаем, в напрасной тавтологии. Под *просторным* небосводом он подразумевает облака, используя слово "просторный", чтобы обозначить истинное значение еврейского термина: голубое *эфирное* небо - это настоящий воздух или синева эфира над облаками; небеса - это звездное пространство, для обозначения которого он использует это

слово, правда, менее точное, чем другие, но как единственное, доступное для этого значения.

ГЛАВА VII.

СУХАЯ ЗЕМЛЯ.

§ 1. Придя таким образом к некоторому пониманию истинного значения и благородных функций облаков, мы оставляем дальнейшее изучение их аспектов для другого раза и следуем фиксированному расположению нашей темы; сначала перейдем к гребням гор. Также, увидев в нашем обзоре древних и современных ландшафтов различные странные различия в том, как люди смотрели на них, было бы неплохо вначале выяснить, насколько это возможно, истинное значение и назначение.

За словами, которые обозначили для нас назначение облаков, немедленно следуют следующие примечательные:—

"И сказал Бог: да соберутся воды, которые под небом, в одно место, и да явится суша".

Возможно, мы недостаточно часто задумываемся о глубоком значении этого предложения. Мы слишком склонны воспринимать это как описание события, более масштабного только по своим масштабам, но не по своей природе, чем принуждение Красного моря отступить, чтобы Израиль мог пройти мимо. Мы представляем, как Божество подобным образом собирает волны великого океана в кучу и навечно закрывает их решетками и дверями.

Но в торжественных словах Книги Бытия и в соответствующем стихе Псалма есть гораздо более глубокий смысл: "Руки Его приготовили сушу". До этого момента земля была *пустотой*, поскольку *не имела формы*. Повеление о том, что вода должна быть собрана, было повелением о том, что земля должна быть *изваяна*. Море не было загнано на его место внезапно подавленным бунтом, но вернулось на свое место в совершенном и терпеливом повиновении. Показалась сухая земля, но не в виде ровных песков, покинутых волнами, которые эти волны могли бы снова объявить своими; но в пределах досягаемости вздымающихся холмов и железных скал, навеки породнившихся с небесным сводом и окруженных небесными облаками.

§ 2. Какой промежуток времени в действительности занимал "день" книги Бытия, в настоящее время для нас не имеет никакого значения. В каких огненных печах был расплавлен адамант, и какими колесами землетрясения он был разрушен, и какими зубцами ледника и тяжестью морских волн он был выгравирован и доведен до своей совершенной формы, мы, возможно, позже попытаемся догадаться; но здесь, как в немногих словах историк резюмирует работу, так и нам следует постичь ее в нескольких общих чертах; и когда мы читаем величественное предложение "Пусть появится суша", мы должны попытаться следовать за перстом Божиим, когда он выгравировал на каменных скрижалях земли буквы и закон ее существования. вечная форма; как пропасть за пропастью были вспаханы каналы бездны; и мыс за мысом были начертаны линии, с Божественным предвидением, берегов, которые должны были ограничить народы; и цепь за цепью горные стены удлинялись, и их основания укреплялись навеки; и компас был наведен на поверхность бездны, и были созданы поля и высочайшая

часть праха мира; и десница Христа впервые посыпала снегом Ливан и выровняла склоны Голгофы.

§ 3. Повторяю, не всегда необходимо, во многих отношениях это невозможно, угадывать способ или время, в которое была выполнена эта работа; но всем людям крайне необходимо осознать великолепие достигнутой цели и глубину мудрости и любви, которые проявляются в таинствах холмов. Заметьте, для того, чтобы придать миру ту форму, которую он носит сейчас, требовалась не просто *скульптура*; горы не могли бы простоять и дня, если бы их не сформировали из материалов, совершенно отличных от тех, из которых состоят нижние холмы и поверхности долин. Для каждой горной цепи нужно было приготовить более твердое вещество; но не настолько твердое, чтобы оно могло рассыпаться в землю, пригодную для питания альпийских лесов и альпийских цветов; не настолько твердое, но чтобы посреди предельного величия его величественной силы на нем была видна печать смерти и начертание того же приговора, который был обращен к человеческому телу: "Прах ты, и в прах ты возвратишься".⁴⁰ И из этого брэнного вещества должны были быть созданы самые величественные формы, которые соответствовали безопасности человеческого тела. человек; и вершина должна была быть поднята, а утес расколот настолько высоко и отвесно, насколько это было возможно, чтобы пастух мог пасти свои стада на склоне, а хижина приютилась в их тени.

§ 4. И заметьте, при этом должны были быть достигнуты две разные цели. Действительно, было абсолютно необходимо создать такие возвышенности, чтобы хоть как-то приспособить землю для обитания человека; ибо без гор воздух не мог быть очищен, а течение рек поддержано, и земля должна была превратиться по большей части в пустынную равнину или стоячее болото. Но наполнение рек и очищение ветров - наименьшая из услуг, возложенных на холмы. Наполнить жажду человеческого сердца красотой Божьего деяния, разбудить его летаргию глубоким и чистым волнением изумления — вот их высшая миссия. Они подобны великой и благородной архитектуре; в первую очередь они дают приют, комфорт и покой; а также покрыты величественными скульптурами и нарисованными легендами. Невозможно исследовать в их взаимосвязанной системе особенности даже самого обычного горного пейзажа, не придя к выводу, что он был подготовлен для того, чтобы объединить, насколько это возможно, и самым тесным образом все средства для услаждения и освящения сердца человека. "*Насколько возможно*", то есть насколько это согласуется с исполнением приговора об осуждении на всей земле. Смерть, должно быть, царит на холмах; и жестокие бури обрушиваются на них, и на них вырастают шиповник и колючка; но они так поражают, что придают их скалам прекраснейшие формы; и так разрастаются, что даже пустыня расцветает, как роза. Даже среди наших родных холмов Шотландии и Камберленда, хотя они часто слишком бесплодны, чтобы быть идеально красивыми, и всегда слишком низменны, чтобы быть идеально возвышенными, удивительно, сколько глубоких источников восторга собрано по периметру их долин; и как, вплоть до самых потаенных скоплений их далеких цветов и самого ленивого журчания их заблудившихся ручейков, все сердце Природы, кажется, жаждет отдавать, и продолжает отдавать, изливая свою неиссякаемую благодать с таким терпением, с такой страстью, что наше предельное наблюдение и благодарность - это всего лишь, в конце концов, пренебрежение к ее благородству и апатия к ее любви. Но среди истинных гор высших порядков Божественная цель обращения сразу ко всем способностям человеческого духа становится еще более очевидной. Невысокие холмы обычно в какой-то степени прерывают богатство долин у их подножия; серые холмы Южной Англии, безлесные кото Центральной Франции и серые холмы шотландских вересковых пустошей, каким бы особым очарованием они ни обладали сами по себе, по крайней мере лишены того, что принадлежит лесам и полям низменностей. Но великие горы *поднимают* низины *по бокам*.

Пусть читатель вообразить, во-первых, появление самых разнообразных равнине некоторые богато культурных страны; пусть себе его темные с изящными лес, и мягкие с глубоким пастбища, пусть он наполнит пространство она, до предела горизонт, с бесчисленными и изменчива случаи пейзажи и жизнь; ведущий приятными ручейками через луга, посылая кластеров коттеджей рядом с банками, отслеживание сладкий тропинки через свои возможности, и оживающие поля с радостью стаи, и медленно блуждающие пятна крупного рогатого скота; и когда он уже утомили себя, воображая, и не оставили места без каких-прелесть своя, пусть постичь все это великое равнина, с ее несметными сокровищами природы и жизнь человека счастливой, собрал в Божьих руках от одного края горизонта до другого, как тканая одежда; и встряхивают в глубокий, спадающие складки, как мантия свисать с плеч; все его светлые реки и прыгали в катаракты вдоль впадин его падения, и все леса разведения сами наискось против его склонах, как всадник поднимает себя, когда его конь упал, и все его деревни, уютящиеся в новые витки своей долины; и все его пастбища бросают в крутой волны дерн, пунктирная-от росы, по краям их складывает, и спускались вниз, в бесконечные склоны, облака, тут и там лежал тихо, наполовину на траве, наполовину в воздухе; и он будет, как все же во всем этом поднял мира, только фундамент одного из великих Альп. И все, что красиво в низменном пейзаже, становится еще прекраснее при такой перемене: деревья, которые тяжело и чопорно росли на ровной линии равнины, приобретают странные изгибы силы и изящества, когда наклоняются к склону горы; они дышат свободнее и небрежнее раскидывают свои ветви по мере того, как каждое взбирается выше, глядя на ясный свет над верхушечными листьями своего собрата-дерева; цветы, которые на пахотной равнине опадали под плугом, теперь находят для себя недоступные места, где год за годом они собираются в более счастливое содружество и не боятся зла; и ручьи, которые на пахотной равнине опадают под плугом; и ручьи, которые на пахотной равнине собираются в более счастливое содружество и не боятся зла. ровная земля, покрытая темными водоворотами у нездоровых берегов, теперь покрыта серебряными дождями и радугами и приносит здоровье и жизнь везде, куда может дотянуться взгляд их волн.

§ 5. И хотя поначалу эта красота в своей дикости кажется несовместимой со служением человеку, на самом деле она более необходима для его счастливого существования, чем вся равнинная и легко покоряемая земля, владеть которой он рад. Кажется почти оскорблением интеллекта читателя просить его остановиться подробнее (как будто в этом можно сомневаться) на *использовании* холмов; и все же до недавнего времени это использование было понято так мало, что в семнадцатом веке один из самых просвещенных религиозных людей своего времени (Флеминг), сам уроженец горной страны, пытаясь по какой-то причине объяснить себе существование гор и доказать их гармонию с общим совершенством провиденциального управления творением, смог пролить свет только на эту причину: "Они населены горами". клянусь зверями".

§ 6. Следовательно, даже в наши дни может оказаться не совсем бесполезным или ненужным краткий обзор природы трех великих функций, для выполнения которых назначены горные цепи, с тем чтобы в первую очередь использовать горы. Придать движение воде. сохранить здоровье и приумножить счастье человечества. Их первое применение, конечно, заключается в придании движения воде. Каждый фонтан и река, от ручейка глубиной в дюйм, который с дрожащей прозрачностью пересекает деревенскую улицу, до мощного и безмолвного шествия нескончаемого множества вод Амазонки или Ганга, обязаны своей игрой, чистотой и мощью predetermined высотам земли. Пологие или крутые, продлен или крутые, определяется наклоном земной поверхности-это, конечно, надо, перед тем любая волна может так же, как настигнет одна осока в паломничество; и как

редко мы достаточно рассмотреть, как мы с ними рядом на полях нашей приятной Брукс, как красиво и чудесно это таинство, в котором каждая травинка, что волны в их чистой водой-это вечный знак, что роса и дождь упал на земле не найдешь пристанище; найдем, наоборот, фиксированные каналы проследить за ними, из ущелий Центрального гребня, по которому они рев внезапно в рядах пена, на темные впадины под берегах равнинных пастбищ, вокруг которого они должны круга медленно среди стеблей и под листьями лилии; дорожки приготовил для них, в которой, в какой-то назначенный курс путешествие, они должны веки опускаются, иногда медленно, а иногда быстро, но никогда не останавливаясь; дневная порция земли, они должны скользить по выделенным для них на каждом последующем Восход, место, которое было известно им, зная их больше нет, а ворота охраняли горы открываются для них в расселины и пропасти, не позволяя им во время их странствия; и, из далекой, Великой центре Море зовет их к себе! Бездна взывает к бездне. Я не знаю, что из двух более чудесно — этот спокойный, пологий, невидимый склон земли Шампейн, который придает движение ручью; или этот проход, проложенный для него через ряды холмов, которые, будучи необходимыми для здоровья земли непосредственно вокруг них, все же, если бы не такое сверхъестественное разделение, фатально преградили бы путь водам из далеких стран. Когда великий дух реки впервые постучался в эти несокрушимые ворота? Когда привратник открыл ему и навсегда выбросил свои ключи, утопив их в кружащемся песке? Я не удовлетворен — никто не должен быть удовлетворен — этим расплывчатым ответом: "река прорезала себе путь". Это не так. Река *нашла* свой путь. Я не вижу, чтобы реки сами по себе могли что-то сделать, прокладывая себе путь; они почти так же склонны засорять свои русла, как и вырубать их. Просто дайте реке немного внезапной силы в долине и посмотрите, как она ее использует. Проложите себе русло? Ни в коем случае не так, но заправьте свою постель и ищите другую, в дикой, неудовлетворенной, непоследовательной манере. Любой способ, а не старый, доставит ему больше удовольствия; и даже если его загнать в угол и заставить придерживаться старого, он не углубится, а сделает все возможное, чтобы поднять его и выпрыгнуть из него. И хотя там, где вода имеет крутой спад, она быстро прорежет себе русло глубоко в скале или грунте, она не прорежет, когда скала твердая, более широкий канал, чем ей действительно нужно; так что, если бы существующие русла рек через горные хребты на самом деле были прорезаны потоками, они были бы обнаружены везде, где камни твердые, только в виде узких и глубоких ущелий, — как хорошо известное русло Ниагары ниже водопада, а не в виде протяженных долин. И фактическая работа настоящих горных рек, хотя часто гораздо большая по отношению к их объему воды, чем у Ниагары, совершенно незначительна по сравнению с площадью и глубиной долин, по которым они текут; так что, хотя во многих случаях кажется, что эти более крупные долины были прорыты в более ранние периоды более мощными потоками или существующим потоком в более мощном состоянии, все же великий факт остается всегда одинаково очевидным и одинаково достойным восхищения, что, независимо от характера и продолжительности используемых средств, земля изначально была сформирована таким образом, чтобы направлять течения своих рек наиболее здоровым образом. и удобно для человека. Долина Роны, возможно, хотя это маловероятно, была в значительной степени изрыта в древности потоками, в тысячу раз превосходящими по размерам Рону; но она вообще не могла быть изрыта, если только горы сначала не были разделены на две цепи, между которыми потоки были направлены в заданном направлении. И легко представить, как при любом менее благоприятном расположении их горных массивов континенты земли могли бы либо покрыться огромными озерами, как на самом деле покрыты части Северной Америки; либо превратиться в дикие места с зловонными болотами; или в безжизненные равнины, на которых вода высыхала бы по мере спада, оставляя их на большую часть года пустынными. Такие районы действительно существуют, и существуют в огромном

количестве: *вся* земля не подготовлена для обитания человека; для него приготовлены лишь определенные небольшие участки — так сказать, дома рода человеческого, откуда они должны смотреть на остальной мир, не удивляться и не жаловаться, что это не весь дом, но быть благодарными за доброту замечательного здания в самом доме по сравнению с остальными. Было бы столь же абсурдно считать злом то, что весь мир непригоден для нашего обитания, как и то, что земной шар не больше, чем он есть на самом деле. Столько, сколько нам когда-либо понадобится, очевидно, отведено нам для жилья; остальное, покрытое катящимися волнами или дрейфующими песками, покрытое льдом или увенчанное огнем, предстает перед нами для созерцания в непригодном для жилья великолепии; и та часть, в которой мы имеем возможность жить, обязана своей пригодностью для человеческой жизни главным образом своим горным хребтам, которые, сбрасывая излишки дождя по мере его выпадения, собирают его в ручьи или озера и направляют в заданные места и в заданных направлениях; так что люди могут строить свои города посреди полей, которые они знают. будут всегда плодородны и установят торговые линии на реках, которые не иссякнут.

§ 7. Это придание движения воде также не следует рассматривать как ограниченное только поверхностью земли. Не менее важная функция холмов заключается в том, чтобы направлять поток фонтанов и родников из подземных резервуаров. Вода не бьет чудесным образом из земли у наших ног; но каждый фонтан и колодец питается из водохранилища среди холмов, расположенного таким образом, чтобы вызвать небольшой перепад давления, достаточный для обеспечения постоянного течения ручья. И неисчислимо благословение власти, данной нам в большинстве долин, - достичь путем раскопок некоторой точки, откуда вода будет подниматься на поверхность земли в постоянном потоке, - полностью объясняется вогнутым расположением слоев глины или камня, поднятых из-под недр долины в ряды окружающих холмов.

§ 8. Второе важное применение гор - поддерживать постоянное изменение течений и природы *воздуха*. Такое изменение, конечно, было бы частично вызвано различиями в почвах и растительности, даже если бы земля была ровной; но для вторичного использования. Для придания движения воздуху. гораздо меньшей степени, чем сейчас цепями холмов, которые, выставляя на одной стороне их масс горных пород на полный солнечного тепла (увеличивается угол, под которым лучи падают на склоне), а с другой бросая мягкие тени для лигах по равнинам у их ног, делить землю не только в районах, но и в климате, и обречем себя на вечные воздушные потоки, чтобы пройти их проходит, и поднимаются или опускаются, их ущельями, изменяя температуру и характер воздух, как он проходит, в тысячу разных способов; увлажнять ее с помощью пульверизатора их водопадами, сосать его вниз и стучал по ней туда и сюда в бассейнах своих словоизвержений, закрывая его в расселинах и пещерах, где солнечные лучи никогда не достигают, по его же холодный, как и ноябре туманы, а затем отправить его снова дышать тихо по склону бархатных полей, или выжженная среди загорелые сланцы и grassless скал; потом рисунок его обратно в стонущие сучки через трещины льда, и в росистом венки над снегом поля; потом пронзительно его странный электрический дартс и вспышки на гору огня, и подбрасывая его высоко в фантастический туча, как сухой травы, бросил газонокосилку, только страдания его отойти наконец, когда наказывали и чисто, чтобы освежить увядшие воздуха из далеких равнин.

§ 9. Третье важное применение гор - вызывать постоянные изменения в *почвах* земли. Без таких условий возделываемая почва через несколько лет истощилась бы в третьем варианте использования. Чтобы внести изменения в почву. и требует кропотливой работы человека.

Но возвышенность земной поверхности обеспечивает ее постоянное обновление. Более высокие горы терпят, когда их вершины разбиваются на фрагменты и низвергаются вниз пластами массивной породы, наполненной, как мы сейчас увидим, всеми веществами, необходимыми для питания растений: эти упавшие фрагменты снова разрушаются морозом и перемалываются ливнями до различных состояний песка и глины — материалов, которые постоянно разносятся потоками все дальше и дальше от подножия горы. Каждый ливень, который разбухает в речушках, позволяет их водам переносить определенные участки земли на новые позиции и обнажать новые гряды грунта, которые, в свою очередь, будут заминированы. Это мутное пенообразование разгневанной воды, это разрушение берегов и скал на склонах ее ярости — это не нарушение доброго хода природы; это благотворное действие законов, необходимых для существования человека и красоты земли. Процесс продолжается более мягко, но не менее эффективно по всей поверхности нижней холмистой местности; и каждая фильтрующая нить летнего дождя, просачивающаяся сквозь невысокий дерн на возвышенностях, несет свой собственный груз земли, который будет сброшен на какой-нибудь новый естественный сад в лощинах внизу.

И на самом деле это не унижительный, а истинный, большой и облагораживающий вид горных хребтов мира, если мы сравним их с кучами плодородной и свежей земли, насыпанными предусмотрительным садовником рядом со своими грядками, откуда он время от времени бросает на них немного новой и девственной земли. То, о чем мы так часто сокрушаемся как о судорогах или разрушении, есть не что иное, как мгновенное стряхивание пыли с лопаты. Зимние паводки, которые наносят временные разрушения, несут с собой элементы грядущего плодородия; плодородное поле покрывается песком и галькой в знак мгновенного осуждения, но в знак непреходящего милосердия; а великая река, которая забивает свое устье болотом и наводнит ужас на свои берега, всего лишь разбрасывает семена будущих урожаев и готовит места для нерожденных поколений.

§ 10. Я не говорил о местных и своеобразных полезных свойствах гор: я не учитываю пользу от притока летних ручьев с вересковых пустошей более высоких хребтов, от различных лекарственных растений, произрастающих среди их скал, от прекрасных пастбищ, которые они предоставляют для скота,⁴¹ — лесов, в которых они выращивают древесину для транспортировки, — камней, которые они поставляют для строительства, или металлических руд, которые они собирают в местах, открытых для поиска и удобных для обработки. Все эти преимущества носят второстепенный или ограниченный характер. Но три великие функции, которые я только что описал, — функция придания движения и изменений воде, воздуху и земле, — необходимы для существования человека; к этим операциям следует относиться с такой же глубокой благодарностью, как к законам, предписывающим дереву приносить плоды или семени размножаться в земле. И таким образом, те пустынные и угрожающие хребты темных гор, на которые почти во все века люди смотрели с отвращением или ужасом и отшатывались, как будто их постоянно преследовали образы смерти, на самом деле являются источниками жизни и счастья, гораздо более полными и благотворными, чем вся яркая плодородность равнины. Долины только питают; горы питают, охраняют и укрепляют нас. Мы поочередно заимствуем наше представление о грозности и величии у гор и моря; но мы связываем их несправедливо. Морская волна, при всей ее благотворности, все еще всепожирающая и ужасна; но безмолвная волна голубой горы возносится к небесам в тишине вечного милосердия; и одна волна, непостижимая в своей темноте, и другая, непоколебимая в своей верности, навеки несут на себе печать назначенного им символа:

"Твоя *праведность* подобна великим горам:
Твои суды - великая бездна".

40 "Воистину, падающая гора обращается в ничто, и скала сдвигается со своего места. Воды изнашивают камни; ты смываешь все, что произрастает из праха земного, и ты разрушаешь надежду человека". —Иов, xiv. 18, 19.

41 Самые *высокие* пастбища (по крайней мере, так говорят савояры) всегда самые лучшие и богатые.

ГЛАВА VIII.

ИЗ ГОРНЫХ МАТЕРИАЛОВ: —ВО-ПЕРВЫХ, КОМПАКТНЫЕ КРИСТАЛЛЫ.

§ 1. На заре геологической науки предполагалось, что вещества, из которых состояла земная кора, насколько ее можно было исследовать, можно было отнести к трем различным классам: первый, состоящий из горных пород, которые не только поддерживали все остальные, но и из которых все остальные были получены, поэтому назывался "Первичным"; второй класс, состоящий из горных пород, образованных из обломков или измененного вещества первичных, поэтому назывался "вторичным"; и, в-третьих, горные породы или земляные отложения, образованные обломками как первичных, так и вторичных горных пород, поэтому называемых "третичными". Эта классификация всегда была в некоторой степени неопределенной; и в последнее время была заменена более сложными системами, основанными на характере ископаемых, содержащихся в различных отложениях, и на обстоятельствах расположения, благодаря которым их относительный возраст можно установить более точно. Но первоначальная грубая классификация, хотя и мало пригодная для научных целей, если вообще пригодная, была основана на определенных широких и бросающихся в глаза явлениях, которые она ясно представила массовому сознанию. Таким образом, он все еще может быть полезен, и, я думаю, ему следует разрешить сохранить свое место в качестве введения в системы, более определенные и авторитетные.

§ 2. Ибо факт заключается в том, что при приближении к любой большой горной цепи местность, по которой проходит зритель, если он исследует ее с каким-либо умом, почти всегда будет располагаться в его сознании под тремя большими главами. Сначала будет почва равнин или долин, которые он собирается покинуть, состоящая из песка, глины, гравия, обкатанных камней и различных смесей почв; которые, если у него будет какая—либо возможность — на берегах ручья или обочинах железнодорожной ветки - исследовать на любую глубину, он обнаружит, что они расположены слоями, в точности напоминающими современные песчаные отмели или морские пляжи, и, по-видимому, сформированы по тем естественным законам, которые ежедневно действуют вокруг нас. На окраине горного района он, возможно, найдет значительные возвышенности, образованные этими слоями рыхлого гравия и песка; но, углубляясь в него дальше, он вскоре обнаружит, что холмы состоят из какого-то более твердого вещества, по праву заслуживающего названия скалы, сохраняющего живописные формы и, поначалу, кажущегося обязанным как своей твердости, так и своим очертаниям действию законов, которые не действуют в наши дни. Он может легко объяснить природу и распределение берегов, нависающих над дорогой в лоулэнд, или темных земляных отложений, которыми богаты пастбища в лоулэнд; но он не может так отчетливо представить себе, как известняковые холмы Дербишира и Йоркшира

затвердели до своей упрямой белизны или выросли в похожие на пещеры утесы. И все же, если он тщательно исследует вещество этих более благородных пород, он в девяти случаях из десяти обнаружит, что они состоят из мелкой известковой пыли или тесно связанных частиц песка; и будет готов принять как возможное или даже вероятное предположение, что они образовались в результате медленного осаждения на дне глубоких озер и древних морей по тем законам природы, которые действуют до сих пор.

§ 3. Но по мере того, как он продвигается все дальше в горный район, он обнаруживает, что скалы вокруг него приобретают все более мрачный и величественный вид. Их оттенок темнеет; их очертания становятся дикими и неправильными; и если раньше они появлялись только на обочине дороги узкими уступами среди дерна или выглядывали из-за зарослей над ручьями белыми стенами и фантастическими башнями, то теперь они возвышаются торжественными и раздробленными массами вдали и вблизи; смягченные, конечно, странной гармонией мутных цветов, но обладающие всем пейзажем своим железным духом; и поднимающиеся, по всей вероятности, на возвышенности, столь же гордые по фактической высоте, как и промежуточные скалы, столь же могущественные по своему влиянию на каждую незначительную черту местности. пейзаж.

§ 4. И когда путешественник начинает внимательно рассматривать материалы, из которых состоят эти благородные гряды, он обнаруживает также полное изменение их внутренней структуры. Они больше не состоят из тонкого песка или пыли — каждая частица этой пыли такая же, как и любая другая, и вся масса своей твердости зависит только от их тесно сцементированного единства; но теперь они состоят из нескольких различных веществ, явно непохожих друг на друга; и не *спрессованы* а *кристаллизованы* в одну массу, — кристаллизованы в единство, гораздо более совершенное, чем у пыльного известняка, но все же без малейшего смешения их различных свойств друг с другом. Такая порода, только что отколотая, имеет пятнистый, гранулированный и почти во всех случаях сверкающий вид; требуется гораздо более сильный удар, чтобы расколоть ее, чем известняк или песчаник; но после тщательного дробления различные вещества, из которых она состоит, легко отделить друг от друга и исследовать их по отдельным зернам или кристаллам; будет обнаружено, что каждая разновидность имеет разную степень твердости, разный оттенок цвета и разный характер формы.

Но это исследование не позволит наблюдателю понять метод их образования или агрегации, по крайней мере, посредством любого процесса, подобного тому, который, как он сейчас видит, происходит вокруг него; он сразу же будет вынужден признать, что с этими породами произошла какая-то странная и мощная операция, отличная от любой из известных ему в настоящее время; и дальнейшее исследование, вероятно, заставит его признать, как более чем вероятное, предположение, что их структура в значительной степени обусловлена действием огромной температуры, продолжающимся неопределенное время.

§ 5. Итак, хотя эти три большие группы горных пород действительно часто переходят друг в друга незаметными переходами, и хотя их особый вид никогда не является строгим показателем их относительного возраста, все же их характеры по большей части определены так, что производят сильное впечатление на разум обычного наблюдателя, и их возраст также по большей части приблизительно определяется степенью их твердости и кристаллическим видом. Действительно, иногда случается, что мягкая и скользкая глина переходит в породу, подобную абердинскому граниту, переходами настолько тонкими, что невозможно определить точку разделения; и очень часто случается, что породы, подобные Абердинскому граниту, образовались более недавно, чем определенные пласты песчаника и известняка. Но, несмотря на все эти неопределенности и исключения, я полагаю, что, если

не будут предприняты реальные усилия, чтобы стереть из ума его естественные впечатления, идея о трех больших классах горных пород и земли сохранит свое положение в мыслях обычного наблюдателя; что, хочет он этого или нет, он обнаружит, что объединяет мягкие и рыхлые глины и пески под одной рубрикой; помещает твердые породы из матового, плотного, однородного вещества под другой рубрикой; и самые твердые породы из кристаллического, блестящего и разнообразного вещества под третьей рубрикой; и, сделав это, он поймет, что это не так. также обнаруживает, что, за некоторыми легко допустимыми исключениями, эти три класса горных пород в каждом районе, который он исследует, имеют три разных возраста; что самые мягкие - самые молодые, твердые и однородные - более старые, а кристаллические - самые старые; и он, возможно, в конце концов сочтет несколько неудобным из уважения к сложности и точности современной геологической науки отказать трем классам, определенным таким образом в его воображении, в их древнем названии третичных, вторичных и первичных.

§ 6. Но как бы то ни было, есть один урок, который, очевидно, должен быть преподан различными характерами этих скал, которому мы не должны позволить ускользнуть от нас. Мы должны наблюдать, во-первых, состояние совершенного бессилия и потерю всякой красоты, проявляющееся в тех слоях земли, в которых отдельные кусочки или частицы полностью независимы друг от друга, особенно в гравии, все камешки которого были *скатаны в одну форму*; во-вторых, большей степенью постоянства, мощи и красоты обладают горные породы, составляющие атомы которых имеют некоторую привязанность и притяжение друг к другу, хотя все они одного вида; и, наконец, предельную форму и высочайшую красоту горных пород, в которых все несколько атомов имеют *разные формы, характеры, и должности*; но неразрывно объединены каким-то огненным процессом, который очистил их всех.

Вряд ли есть необходимость указывать на то, что эти естественные законы, по-видимому, призваны научить нас великим истинам, лежащим в основе всей политической науки; как шлифовальное трение, разделяющее, привязанность, которая связывает, и несчастье, которое сплавляет и подтверждает, точно символизируются процессами, которым несколько рядов холмов, по-видимому, обязаны своим нынешним видом; и как, даже если нам отказать в знании этих процессов, этот нынешний аспект сам по себе может показаться неплохим отображением различных состояний человечества: во-первых, то, что бессильно из-за полной дезорганизации; во-вторых, то, что которые, хотя и объединены и в какой-то степени могущественны, все же неспособны к большим усилиям или результату из-за слишком большого сходства и путаницы должностей, как по рангам, так и по отдельным личностям; и, наконец, совершенного состояния братства и силы, в котором каждый характер четко различим, совершенствуется по отдельности и используется на своем надлежащем месте.

§ 7. Я, однако, не стану настолько противопоставлять себя взглядам наших ведущих геологов, чтобы сохранить здесь названия первичных, вторичных и третичных горных пород. Но поскольку я хочу, чтобы читатель ясно запомнил идеи этих трех классов, я попрошу его разрешения дать им названия, которые не предполагают никакой теории и, следовательно, не могут вызвать серьезных возражений. Мы будем называть твердые и (как правило) центральные массы кристаллическими породами, потому что они почти всегда имеют видимость кристаллизации. Менее твердые вещества, которые кажутся компактными и однородными, мы будем называть связными породами, а для рассеянных обломков будем использовать общий термин дилювий.

§ 8. Все эти вещества сходятся в одном - они более или менее мягкие и разрушаемые. Действительно, один материал, который в значительной степени входит в состав

большинства из них, кремень, тверже железа; но даже он, их главный источник прочности, легко разрушается внезапным ударом; и он так сочетается в крупных камнях с более мягкими веществами, что время и буйство погоды неизменно оказывают определенное разрушительное воздействие на их массу. Некоторые из них становятся мягкими и гниют; другие мало-помалу распадаются на угловатые фрагменты или пласты сланца; но все так или иначе поддаются; и проблема, которую необходимо решить в каждой горной цепи, по-видимому, состоит в том, чтобы в этих условиях распада утесы и вершины можно было поднять как можно выше и придать им как можно более благородные формы, последовательно обеспечивая эффективное, хотя и не совершенное постоянство и общую, хотя и не абсолютную безопасность.

§ 9. Совершенное постоянство и абсолютная безопасность, очевидно, ни в коем случае не предполагались.⁴² Создателю было бы так же легко создать горы как из стали, так и из гранита, из адаманта, так и из извести; но это явно не входило в Божественные планы: горы должны были быть разрушаемыми и хрупкими; таять под мягким сиянием ручья; дрожать от едва уловимого дуновения мороза; увядать с незаметным разложением в их собственной субстанции; и все же, несмотря на все эти условия разрушения, сохраняться в великолепном величии перед глазами людей.

Нам также ни в коей мере не трудно понять благотворные причины такой условной хрупкости гор. Они, по-видимому, тройственны: первое, и самое важное, что равнины могли бы постепенно заселяться почвами, как описано в предыдущей главе, и что люди могли бы быть обеспечены материалом для своих произведений архитектуры и скульптуры, одновременно достаточно мягким, чтобы его можно было усмирить, и достаточно твердым, чтобы его можно было сохранить; второе, что некоторое чувство опасности всегда могло бы быть связано с самыми отвесными формами и, таким образом, увеличивать их величие; и третье, что предмет постоянного интереса мог бы открыться человеческому уму при наблюдении за изменениями формы, вызванными временем на этих памятниках о творении.

Поэтому, чтобы понять метод, с помощью которого эти различные вещества разрушаются, образуя формы, имеющие первостепенное значение в ландшафте, а также тонкое приспособление всех их качеств к служению людям, было бы неплохо, если бы я обратил на них некоторое внимание в их порядке; не с какой-либо минералогической точностью, но с достаточной осторожностью, чтобы в дальнейшем я мог без неясностей объяснить любые явления, зависящие от таких особенностей вещества.

§ 10. 1-й. Кристаллические породы.—Говоря выше, что 1. Кристаллические породы. самые твердые породы обычно имели вид "кристаллизации", я имел в виду блестящий или гранулированный вид, чем-то похожий на крупный кусок свежеразломанного сахарного батона.

Но такой вид может быть и у пород однородного и более мягкого вещества, таких как скульптурный мрамор, свежеразбитые кусочки которого, положенные в сахарницу, невозможно отличить по тому, что они всегда составные. глаз из настоящего сахара. Такие породы действительно кристаллические по структуре; но группа, которой я хочу ограничить термин "кристаллические", не только таким образом гранулирована и блестит, но всегда состоит по меньшей мере из двух, обычно трех или четырех веществ, тесно смешанных друг с другом в форме мелких зерен или кристаллов и придающих породе более или менее пестрый вид, в зависимости от размера кристаллов и разнообразия их цвета. Закон природы гласит, что всякий раз, когда камни используются для тяжелой службы и для великих целей, они

должны быть составлены таким образом. И, по-видимому, для этого есть две различные причины провидения.

§ 11. Во-первых, поскольку эти кристаллические породы, как мы видели выше, обычно самые древние и высокие, именно из них должны быть получены другие почвы различного рода; и поэтому они были сделаны своего рода хранилищем, из которого, где бы они ни были найдены, можно было извлекать всевозможные сокровища, необходимые для служения человеку и другим живым существам. Таким образом, гранит Монблана представляет собой кристаллическую породу, состоящую из четырех веществ; и в этих четырех веществах содержатся элементы почти всех видов песчаника и глины, а также поташ, магнезия и металлы железо и марганец. Где бы ни находилась наименьшая часть этой породы, из нее может быть получено определенное количество каждого из этих веществ, и растения и животные, которые в них нуждаются, будут поддерживать здоровье.

Вторая причина, по-видимому, заключается в том, что скалы, сложенные таким образом, способны к более интересному разнообразию форм, чем любые другие; и поскольку их постоянно приходилось выставлять на обозрение на высоких хребтах, они были подготовлены таким образом, чтобы всегда быть как можно более интересными и красивыми.

§ 12. Эти кристаллические или пятнистые породы мы должны снова разделить на два больших класса в соответствии с расположением в них частиц вещества, называемого слюдой. Его нет, и он делится на два класса: компактные кристаллины и сланцевые кристаллины. присутствует во всех из них; но когда он встречается, то обычно в больших количествах и является заметным источником свойств. Оно различается по цвету, бывает белым, коричневым, зеленым, красным и черным; а по виду - от блестящих пластинок до мелких темных зерен, причем даже эти крупинки, как видно под увеличительным стеклом, состоят из маленьких пластинок, похожих на кусочки чрезвычайно тонкого стекла; но с тем большим отличием от стекла, что, большие или маленькие, пластинки не так легко ломаются *поперек*, они эластичны и могут изгибаться в значительную кривую; только если надавить ножом на край, они разделятся на любое количество более тонких пластинок, все более эластичных и гибких в зависимости от их толщины, и они снова превращаются в другие, еще более тонкие; кажется, нет предела возможному разделению, кроме грубости используемого инструмента.



Рис. 3.

§ 13. Теперь, когда эти кристаллы или зернышки, представленные черными точками и линиями на [рис. 3](#), лежат так, как они лежат на *a* на этом рисунке, во всех направлениях, отлитые туда—сюда среди других материалов камня, — иногда на их гранях, иногда по бокам, иногда по краям, - они придают камню неправильный гранулированный вид и структуру, так что он будет с одинаковой легкостью разрушаться в любом направлении; но если эти кристаллы лежат все в одну сторону, с параллельными сторонами, как на *б*, они придают камню полосатый вид. или сланцевидный вид, и он легче всего разрушится в том направлении, в котором они лежат, разделяясь на слои или пластинки, более или менее отчетливо, в зависимости от количества слюды в его массе. На примере [рис. 4](#), куска скалы с

вершины Мон-Бревен, их очень мало, и материал, которым они окружены, настолько твердый и плотный, что вся масса ломается неравномерно, как твердый кремнь, под ударом молотка; но пластинки слюды, тем не менее, влияют на разрушение в больших масштабах и обуславливают, как мы увидим позже, своеобразную форму обрыва на вершине горы.⁴³

Породы, лишенные слюды, или в которых слюда залегает неравномерно, или в которых она вообще отсутствует, я буду называть компактными кристалликами. Породы, в которых регулярно залегает слюда, я буду называть сланцевыми кристалликами.

§ 14. 1. Компактные кристаллы.—Под этой главой подразумеваются компактные кристаллы. большая группа гранитов, сиенитов и порфиров — горных пород, которые сходятся по следующим признакам:—

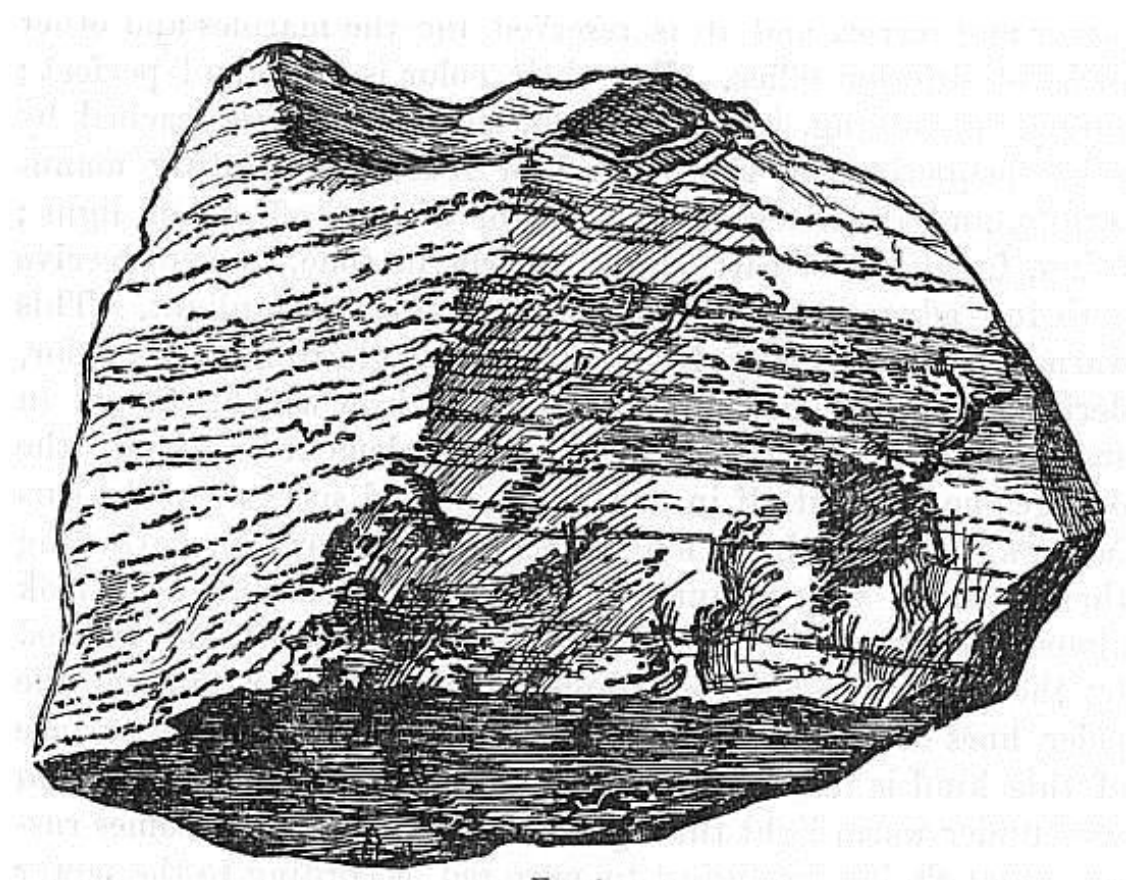


Рис. 4.

А. Разнообразие окраски.— Метод их составления из различных веществ требует, чтобы все они были в большей или меньшей степени испещрены пятнами или штрихами различных цветов; как правило, это их первая характеристика. *Пестрота*, преобладающий основной цвет, на который накладываются другие второстепенные оттенки, образующие, по большей части, тона серебристо-серого, теплого, но приглушенного красного или фиолетового. Так вот, в этом есть очень чудесное обеспечение красоты центральных хребтов. Другие скалы, расположенные ниже среди холмов, окрашивают свою поверхность всевозможной мелкой растительностью; но эти более высокие и более открытые скалы склонны быть во многих местах бесплодными; а дикие формы, в которые они выбрасываются, требуют, чтобы их часто ломали свежими, чтобы их чистый цвет, ничем не замутненный, был откровенно заметен. Следовательно, этот цвет не должен быть грубым или монотонным, а составлен — как и должен быть составлен любой красивый цвет — путем смешивания многих оттенков в

одном. Не то чтобы эти скалы стремились к *привлекательной* красоте; они предназначены для того, чтобы представлять собой торжественные и унылые сцены; и в их цветах нет ничего изысканного или разнообразно расположенного. Такая красота была бы несовместима с их выражением силы и ужаса, и она предназначена для мрамора и других камней более низкого назначения. Но их цвет серьезен и совершенен; во многих случаях он очень напоминает оттенок, достигаемый перекрестными штрихами в основании рукописей четырнадцатого века, и специально рассчитан на воздействие света на расстоянии; по большей части они слегка теплого тона, чтобы в полной мере воспринимать красные и оранжевые лучи солнечного света. Этому теплу почти всегда способствует ярко-оранжевый цвет, образующийся в результате разложения железа, которое, хотя и в небольшом количестве, обычно является существенным элементом в них: оранжевый оттенок образуется неравномерными прожилками и пятнами на поверхностях, которые долгое время были открытыми, более или менее затемняя их; и очень мелкий черный лишайник, — настолько мелкий, что выглядит почти как пятна темной краски, — немного контрастирующий и согреваемый золотым географическим лишайником, еще больше приглушает более бледные оттенки самых высоких гранитных скал. Итак, когда поверхность такого рода удаляется на расстояние четырех или пяти миль и рассматривается при теплом освещении через мягкий воздух, оранжевый становится красновато-коричневым, более или менее переходящим в чисто красный, в зависимости от силы лучей; но черный лишайник становится чисто темно-синим; и результатом их сочетания является тот особый красновато-фиолетовый цвет, который так поразительно характерен для скал высоких Альп. У большинства путешественников, побывавших в долине Чамуни, остается стойкое впечатление, что ее верхние обрывы сложены из красного камня. Но все они, без исключения, беловато-серого цвета, окрашенные и приподнятые благодаря объединенному действию железа, лишайника и света.

§ 15. У меня никогда не было возможности изучить воздействие этих тонов на порфиновые породы; но прекрасный цвет этого камня в его внутренней субстанции сделал его одним из любимых материалов архитекторов всех эпох при выполнении их самых дорогостоящих работ. Не то чтобы весь порфир был пурпурным; есть зеленый и белый порфиры, как есть желтые и белые розы; но первое представление о порфировом камне состоит в том, что он должен быть пурпурным, точно так же, как первое представление о розе состоит в том, что она должна быть красной. Фиолетовый цвет всегда имеет тенденцию к красновато-коричневому⁴⁴, а не к синему, и приглушен небольшими серыми или белыми пятнами. Этот пестрый характер, общий для всех кристаллических пород, позволяет использовать их в искусстве для больших и величественных работ; он не подходит для тонкой скульптуры; и их вторая универсальная характеристика полностью согласуется с этим следствием их первой.

§ 16. Эта вторая характеристика - твердая твердость, а не хрупкая, как у стекла или кремня, которые при ударе сильно раскалываются в самых неожиданных направлениях; но это их вторая характеристика. *Твердость*. серьезная твердость, которая выдержит множество ударов, прежде чем уступит, и когда ее наконец заставят уступить, сделает это как бы серьезно и вдумчиво; не злобно, не бесполезно и нерегулярно, но в том направлении, в котором этого хотят, и куда направлена сила удара — туда, и только туда. Кремень, получивший удар сильнее, чем он может выдержать, разлетается на множество осколков, каждый из которых полон изъянов. Но кусок гранита, кажется, очень торжественно говорит сам себе: "Если эти люди решили расколоть меня на две части, это еще не причина, почему я должен раскалывать себя на три части. Я буду держаться так хорошо, как смогу, и так долго, как смогу; и если мне, наконец, придется рассыпаться в прах, это будет медленно и достойно, а не в припадке ярости". Важность этого свойства для приспособления камня к

использованию человеком невозможно преувеличить: для такого использования важно, чтобы он был твердым, поскольку в противном случае он не мог бы выдерживать огромный вес, не будучи раздробленным; и если бы в дополнение к этой твердости он был хрупким, как стекло, его можно было бы использовать только самым грубым способом, как камень для изготовления кентских стен. Но теперь можно вырезать гранитную глыбу из карьера именно того размера, который нам нужен; и это с совершенной легкостью, без пороха или какой-либо другой помощи, кроме нескольких маленьких железных клиньев, зубила и тяжелого молотка. Один рабочий может отделить массу длиной пятнадцать-двадцать футов, просто просверлив ряд отверстий глубиной в пару дюймов и на расстоянии трех-четырех дюймов друг от друга вдоль поверхности в том направлении, в котором он хочет расколоть породу, а затем вставив клинья в каждое из этих отверстий и последовательно ударяя по ним небольшими, легкими, повторяющимися ударами по всему ряду. Гранит, наконец, раскалывается по линии довольно равномерно, после чего требуется совсем немного долбления, чтобы придать блоку гладкую поверхность.

§ 17. Эта последующая резьба, однако, неизбежно является утомительной работой, и поэтому то состояние пестрого цвета, которое красиво, если демонстрироваться в широких массах, но оскорбительно в изящных формах, в точности соответствует условиям *возможной* скульптуры. Изящная обработка гранита не только более трудоемка, чем более мягкая порода, но и физически невозможно придать ему определенную утонченную форму. Его нельзя соскрести и придать контурам прикосновения, как это можно сделать с мрамором; по нему нужно бить сильно, иначе он вообще не поддастся; а сильно ударить по хрупкой и отделенной форме - значит сломать ее. Например, отделенные пальцы нежной руки, насколько я знаю, невозможно вырезать в граните. От них невозможно оторвать даже самую маленькую частичку без сильного удара, который мог бы сломать палец. Следовательно, скульптор из гранита вынужден ограничивать себя и искать определенные типы формы, способные выразиться в его материале; он, естественно, стремится сделать свои фигуры простыми по поверхности и колоссальными по размеру, чтобы они могли выдержать его удары; и эта простота и масштабность - именно те качества, которые необходимы для наилучшего отображения гранитного или порфирового цвета. И таким образом, мы руководствуемся, почти вынуждены, законами природы, поступать правильно в искусстве. Если бы гранит был белым, а мрамор - в крапинку (а почему бы этому не быть, как не по определенному Божественному предназначению для блага человека?), огромные фигуры египтян были бы столь же угнетающими, как снежные утесы, а Венера Медичи походила бы на какую-нибудь изысканно грациозную разновидность лягушки.

§ 18. Третьей универсальной характеристикой этих пород является их разложение до чистейшего песка и глины. Некоторые из них разлагаются самопроизвольно, хотя и медленно, под воздействием их третьей характеристики. *Чистота при разложении.* погода; большее количество только после механического измельчения; но песок и глина, в которые они превращаются тем или иным способом, оба замечательны своей чистотой. Глина - самая тонкая и наилучшая из всех, какие только можно найти для изготовления фарфора; песок часто чистейшего белого цвета, всегда блестящий и яркий по своим частицам. Результатом действия этого закона является особый аспект чистоты ландшафта, состоящего из таких скал. Он не может стать грязным, или вонючим, или нездоровым. Ручьи, которые стекают по нему, действительно могут быть непрозрачными и белыми, как сливки, из-за взбитого вещества гранита; но их вода после того, как это вещество было сброшено вниз, становится хорошей и чистой, а берега не илистые или ненадежные, а из гальки или твердого и сверкающего песка. Тихие ручьи, источники и озера всегда изумительно чисты, а море, омывающее гранитный берег, безупречно, как изумруд. Поразительно, до какой степени эта

невероятная чистота в сельской местности, кажется, влияет на характер ее жителей. Практически невозможно придать коттеджу, построенному в гранитной местности, абсолютно убогий вид. Грубо он может быть, забытых, холодный, полный аспект трудностей, но никогда не может выглядеть, *правила*; независимо от того, как небрежно, как indolently, его жители могут жить в воде у их дверей не будет застаиваться, почва под ногами не позволит себе быть протоптанной в слизь, превратили их ограждений не гниют, их не так много, как грязных их лицах или руках, если они стараться, делать все что они могут, все равно будет ощущение твердой земли под ними, и чистый воздух, и врожденной доброкачественности в их обители, которая понадобится в нищету лет, чтобы победить. И, насколько я помню, жители гранитных стран всегда отличались силой и здоровьем характера, более или менее ослабленного или измененного, конечно, в зависимости от других обстоятельств их жизни, но все же определенно принадлежащего им, в отличие от жителей менее чистых горных районов.

Таким образом, это основные характеристики компактных кристалликов, рассматриваемых в их незначительных или обособленных массах. Об особых формах, которые они принимают, нам еще предстоит поговорить; пока же, сохраняя эти общие представления об их природе и веществе, давайте продолжим исследовать с той же точки зрения соседнюю группу сланцевых кристалликов.

42 Я хорошо осознаю, что для умов многих людей ничто не выглядит большей самонадеянностью, чем любая попытка рассуждения о целях Божественного Существа; и что во многих случаях было бы сочтено более соответствующим скромности человечества ограничить свои усилия установлением физических причин, чем строить догадки о Божественных намерениях. Но я считаю это чувство ложным и опасным. Мудрость может быть продемонстрирована только в ее целях, а доброту можно увидеть только в ее мотивах. Тот, кто в болезненной скромности полагает, что он неспособен постичь какие-либо намерения Бога, делает себя также неспособным свидетельствовать о его мудрости; а тот, кто полагает, что милости могут быть дарованы без намерения, вскоре научится принимать их без благодарности.

43 См. Приложение 2. Сланцевая расщелина.

44 Поскольку нам приходилось жаловаться на Данте за недостаточное внимание к цветам камней в дикой природе, давайте отдадим ему должное и упомянем его благородное символическое использование их цветов в отесанном блоке.

"Нижняя ступенька была мраморно-белой, такой гладкой и отполированной, что я отчетливо видел на ней свое отражение в зеркале. Следующий по оттенку более темный, Чем самые твердые зерна, грубый и опаленный брусок, потрескавшийся вдоль и поперек. Третий, который лежал Массивно сверху, казался порфиром, который пылал красным, как живая кровь, бьющая из вены".

Эта лестница находится у ворот Чистилища. Белая ступенька означает искренность совести; черная - раскаяние; фиолетовая (я полагаю) - прощение Искушением.

ГЛАВА IX.

ИЗ ГОРНЫХ МАТЕРИАЛОВ: —ВО-ВТОРЫХ, КРИСТАЛЛИЧЕСКИЕ СЛАНЦЫ.

§ 1. Следует помнить, что мы говорили в предыдущей главе (§ 4), что одной из примечательных черт всей группы кристаллинов была непостижимость процессов, которые привели их к их действительному состоянию. Однако это в большей степени относится к сланцеватым кристаллинам. С помощью многих химических процессов вполне возможно получить массы неправильной формы кристаллов, которые, хотя и не состоят из гранита, очень похожи на него по своему устройству. Но, насколько мне известно, искусственно создать что-либо, напоминающее структуру сланцевых кристалликов, невозможно. И чем больше я изучал сами породы, тем больше я сразу ощущал трудность объяснения метода их образования и растущий интерес к исследованиям, касающимся этого метода. Факты (а я не могу рискнуть привести ничего, кроме фактов) вкратце таковы: —

§ 2. Минерал, называемый слюдой, описанный в предыдущей главе, тесно связан с другим, отличающимся от него содержанием значительного количества магнезии. Этот сопутствующий минерал, называемый хлоритом, имеет тусклый зеленоватый цвет и непрозрачен, в то время как слюда в виде тонких пластинок более или менее прозрачна; а хлорит чаще встречается в виде зеленой земли или зеленой пыли, чем в виде тонкоизмельченных пластинок. Первоначальное количество магнезии в породе определяет, насколько слюда уступит место хлориту; и в промежуточных состояниях породы мы находим черную и почти непрозрачную слюду, содержащую большое количество магнезии вместе с хлоритом, который сначала кажется смешанным с небольшими пластинками настоящей слюды или сам состоит из мельчайших пластинок или блесков, а затем, по мере увеличения количества магнезии, принимает свою надлежащую форму темно-зеленого грунта.

§ 3. Таким образом получается серия материалов, с помощью которых внешний вид породы может изменяться практически в любой степени. От пластинок блестящей белой слюды шириной в полфута, сверкающих на солнце, как стеклянные панели, до мельчайшей пленки темно-зеленой пыли, едва различимой глазом, в различных группах горных пород обнаруживается бесконечный диапазон условий; но всегда в соответствии с этим общим законом, согласно которому по большей части плотные кристаллические породы представляют собой чистейшие и жирнейшие пластинки слюды; а тенденция к переходу в сланцевые кристаллические породы обычно сопровождается изменением белизны слюды на темный или черный цвет, указывающий (я полагаю) на присутствие магнезии, и изменением цвета слюды. постепенное примешивание к нему хлоритовой земли; или же родственного минерала (отличающегося от хлорита содержанием некоторого количества извести), называемого роговой обманкой.

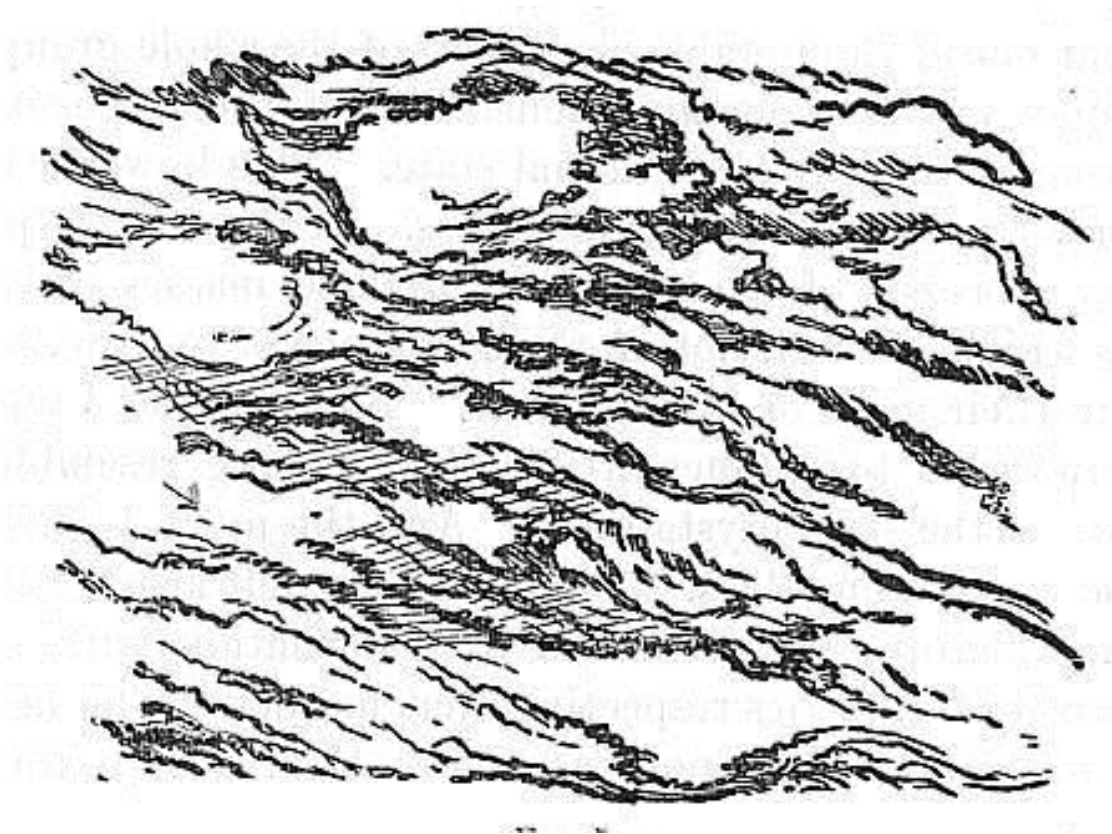


Рис. 5.

По крайней мере, так обстоит дело в Альпах; и в описании их сланцевых кристаллитов, которое я должен дать, следует понимать, что, используя слово "слюда" в целом, я имею в виду более неясные условия минерала, связанные с хлоритом и роговой обманкой.

§ 4. Теперь довольно легко понять, как в компактных кристалликах различные элементы породы, отделяющиеся друг от друга по мере того, как они застывали из своего жидкого состояния, будь то водный раствор или огненный расплав, могли образовывать неправильные зерна, как на *a* на [рис. 3, стр. 106](#). Такое устройство постоянно происходит на наших глазах в вулканических породах по мере их остывания. Но совсем нелегко понять, как белые, твердые и сравнительно тяжелые вещества должны собираться в узлы и полосы в одном определенном направлении, а тонкие пленки слюды должны волнообразно колебаться вокруг них и между ними, как показано на [фиг. 5](#) на странице 114, подобно рекам среди островов, преследующим, однако, в целом прямое течение через массив скал. Если бы можно было показать, что такие куски камня были сформированы в горизонтальном положении, в котором я нарисовал их на рисунке, структура была бы несколько понятна в результате заселения. Но, напротив, линии таких слоистых пород почти никогда не бывают горизонтальными; также нельзя найти отчетливых свидетельств того, что они когда-либо были такими. Доказательства, напротив, часто убедительно свидетельствуют в пользу того, что они были сформированы в сильно наклоненных направлениях, в которых они сейчас встречаются, таких как фрагмент на [рис. 7, стр. 117.45](#)

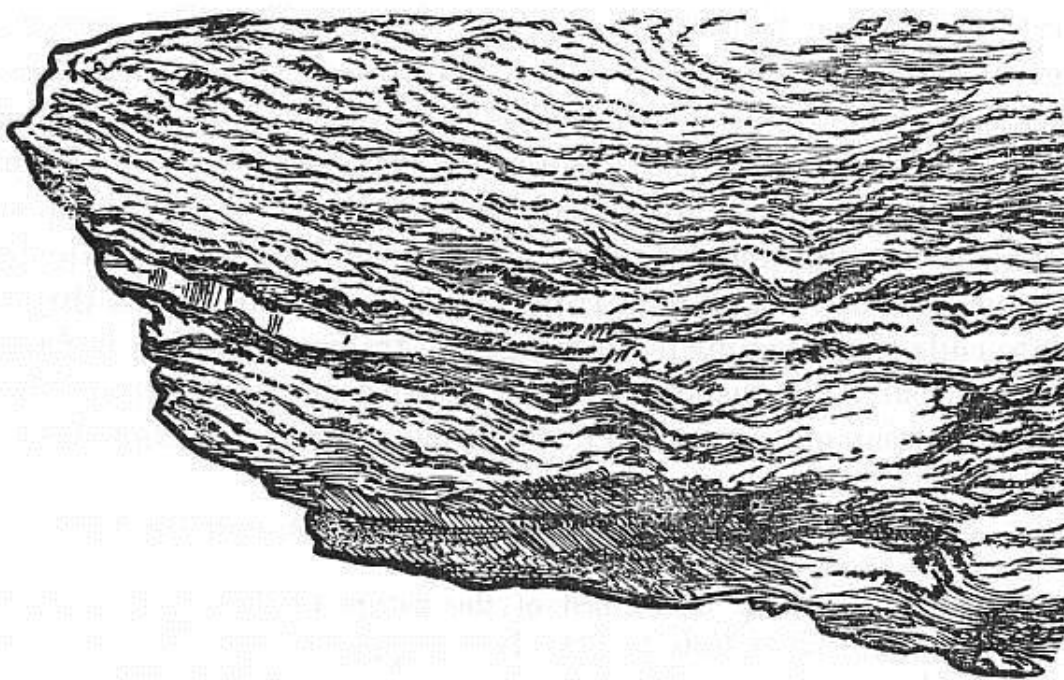


Рис. 6.

§ 5. Таков, однако, простой факт, что, когда компактные кристаллические частицы растут вот-вот перейдут в сланцевые кристаллические частицы, их слюда проникает в эти полосы и зоны, образуя волнообразные образования вокруг узлов других веществ, составляющих породу. Постепенно узлы уменьшаются в размерах, слюда становится более обильной и имеет более определенное направление, и, наконец, масса, распределенная по слоям, приобретает вид, как на [рис. 6](#) на последней странице.⁴⁶ Теперь можно заметить, что в линиях этого рисунка, не меньше, чем на [рис. 5](#), хотя и более изящно, присутствует приглушенное, но постоянное выражение *волнообразности*. Этот признак присущ, в большей или меньшей степени, почти всей массе сланцевых кристаллических пород; он отличается изысканной красотой и имеет первостепенное значение для их живописных форм. Она также полна такой же великой загадочности, как и красота. Ибо эти две фигуры выбраны из кристаллов, слои которых удивительно прямые; в большем количестве волнистость становится гораздо более сильной и во многих переходит в абсолютное искривление. [Рис. 7](#) представляет собой кусок сланцевого кристалла, богатого слюдой, из долины Святого Николая, ниже Церматта. Камень, из которого он был выломан, был свернут в рулоны диаметром три-четыре фута: фрагмент, который изображен в натуральную величину, находился на одном из поворотов и отделился, как толстый кусок скомканного листа бумаги, от других листов.⁴⁷

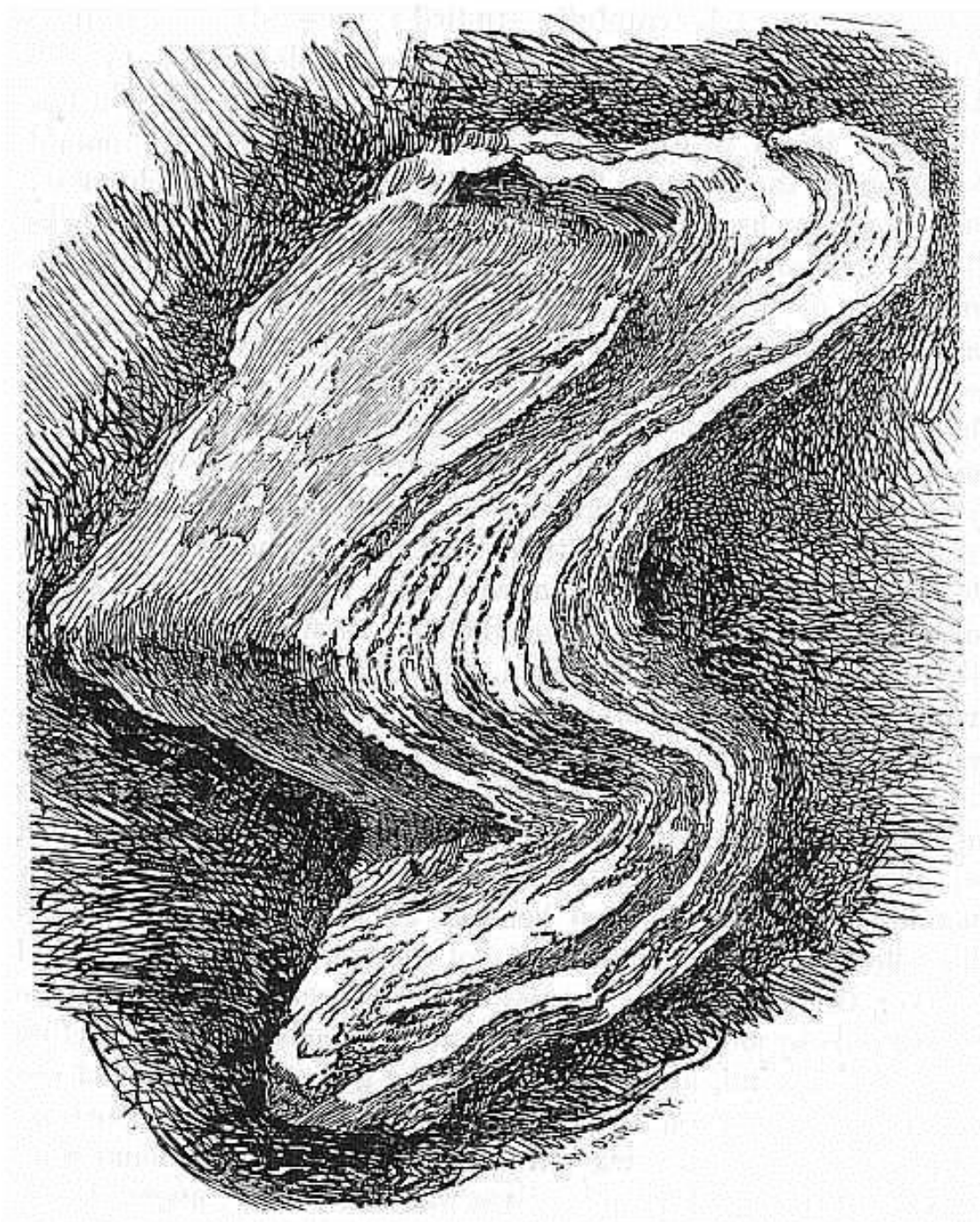


Рис. 7.

§ 6. Я мог бы посвятить половину тома описанию фантастического и непостижимого расположения этих пород и их прожилок; но все, что необходимо широкому читателю для ознакомления с типичным характером сланцевых кристаллитов. знать или помнить - это общий факт *волнообразности* всей их субстанции. Ибо есть что-то, как мне кажется, невыразимо чудесное в этом явлении, на которое пристально смотрят. Следует помнить, что это те породы, которые в среднем будут наблюдаться человечеством чаще всего и с наибольшим интересом. Центральные граниты расположены слишком далеко, нижние породы слишком обычны, чтобы их можно было тщательно изучить; эти сланцевые кристаллические породы образуют самые благородные холмы, которые легко доступны, и, по-видимому, специально созданы для того, чтобы привлекать внимание и вознаграждать его. Что ж, мы начинаем изучать их; и, во-первых, мы обнаруживаем в них заметную

твердость и абсолютную смелость общего характера, которые заставляют нас рассматривать их как тип совершенных горных пород. В них нет ничего похожего на высохшую землю, ничего мелочного или ограниченного в проявлении их массы. Там, где они находятся, они, кажется, образуют мир; не просто берег реки здесь или переулочек там, проглядывающий среди живых изгородей или лесов; но от самой низкой долины до самых высоких облаков все принадлежит им — одно несокрушимое господство и непреклонная власть скалы. Мы поддаемся впечатлению их вечного, непобедимого упрямства; их масса кажется наименее податливой, наименее поддающейся смягчению или какому-либо другому воздействию внешней силы из всей земной субстанции. И вот, когда мы вглядываемся в него глубже, он весь тронут и взволнован, как волны от летнего бриза; покрыт рябью, гораздо более тонкой, чем рябь морей или озер; *они* колышутся только по своей поверхности — эта скала дрожит каждой своей клеточкой, как струны эоловой арфы, как тишайший весенний воздух, наполненный эхом детского голоса. В сердце всех этих великих гор, в каждом изгибе их бескрайних гребней и глубоко под всеми их непостижимыми ущельями течет эта странная дрожь их субстанции. Другие, более слабые существа, по-видимому, выражают свою покорность Бесконечной силе только кратковременным ужасом: когда сорняки склоняются перед лихорадочным ветром, а шум в верхушках более высоких деревьев затихает перед облаками, и порывистые просветы на темной воде, как будто чья-то невидимая рука разбрасывает по ней пыль, предупреждают о грядущем гневе, мы вполне можем представить, что траву, листья и воды действительно охватывает страх перед присутствием какого-то великого духа, которому поручено выпустить бурю на волю. ужас проходит, и их сладкий покой навсегда возвращается на пастбища и волны. Не так обстоит дело с горами. Им, которые на первый взгляд кажутся окрепшими вне страха перед любым насилием или переменами, все же также предназначено нести на себе символ вечного Страх: дрожь, исходящая от мягкого озера и скользящей реки, навечно запечатлена в скале; и в то время как вещи, которые зримо проходят от рождения до смерти, могут иногда забывать о своей слабости, горы созданы для того, чтобы обладать вечным памятником их младенчества, — того младенчества, которое пророк видел в своем видении: "Я увидел землю, и вот, она была бесформенной и пустой, и земля была безжизненной". небеса, и у них не было света. Я взглянул на горы, и вот, они *задрожали*; и все холмы *слегка задвигались*".

§ 7. Пока что мы можем проследить очевидное типичное значение структуры этих благородных пород. Использование материала для этой структуры не менее важно. Эти вещества обладают полезными свойствами сланцевых кристалликов.

1. Пригодны для строительства из них. следует всегда помнить, что более высокие горы должны быть настолько твердыми, чтобы их можно было поднимать и сохранять в самых величественных формах; и из-за этой твердости крестьянину очень трудно разбивать их на такие массы, которые требуются для его повседневных целей. Как правило, он вынужден собирать фрагменты, которые должны образовать стены его дома или его сада, из руин, в которые естественным образом превратились горные хребты; и если бы эти фрагменты были абсолютно неправильной формы, потребовалось бы много труда и умения, чтобы надежно построить их из них. Но плоское расположение слоев слюды всегда приводит к тому, что камень распадается на плоские фрагменты, не требующие особых усилий при размещении их так, чтобы они надежно лежали в стене, и в результате получаются легкие, широкие и неповрежденные куски, которые используются для черепицы на крыше; для заборов, когда они вмурованы в землю с краю; или для тротуаров, когда они уложены ровно.

§ 8. Далее: всякий раз, когда камни распадаются на совершенно неправильные фрагменты, по массам обломков, которые они образуют, не только чрезвычайно трудно ходить, но и куски соприкасаются друг с другом при 2. Стабильности обломков. так мало точек, и вода так

легко и так далеко проходит через их полости, что требуется долгий ряд лет, чтобы они либо прочно обосновались, либо покрылись наименьшим количеством растительности. Там, где вещество камня мягкое, оно может вскоре истереться, так что неправильная форма имеет меньшее значение. Но что касается твердых кристаллов, то, если бы они не имели тенденции распадаться на плоские фрагменты, их руины веками оставались бы в непроходимом заустении. Плоская форма отдельных частей предотвращает это; она позволяет — почти делает необходимым — их прилегание друг к другу в виде достаточно плотной массы, и, таким образом, они становятся сравнительно легкими для ног, менее проницаемыми для воды и, следовательно, сохраняют как поверхностную влагу, так и семена растительности.

§ 9. Есть еще один результат, почти не менее важный в том, что касается обитаемости холмов. Когда камни складываются в округлые или массивные блоки, похожие на кучу орешника 3. Безопасность на склонах. однако небольшая сила иногда нарушает их равновесие; и однажды приведенный в движение квадратный и тяжелый обломок с грохотом покатится даже по слегка наклонному склону, причем импульс столь же маловероятен, сколь и фатален в своем увеличении. Но когда камни лежат ровно, как мертвые листья, нелегко наклонить любой из них на край, чтобы привести его в движение; и когда его однажды сдвинули, он почти всегда будет скользить, а не катиться, и будет остановлен первым встреченным препятствием, зацепившись за него краем или врезавшись в дерн, куда он упал первым, подобно топору. Если бы не милосердное повеление о том, что сланцевые кристаллы должны распадаться на тонкие и плоские фрагменты, частые падения камней со склонов холмов сделали бы совершенно непригодными для жизни многие места среди больших горных цепей, которые сейчас сравнительно безопасны.

§ 10. О живописных аспектах, которые этот способ расщепления создает в горах и на камнях переднего плана, нам придется поговорить позже; что касается использования 4. Тенденции создавать самые красивые пейзажи. материалы далее необходимо только отметить, что эти сланцевые породы, конечно, из-за их преднамеренного разрушения стали непригодными для скульптуры и почти для всех целей искусства; свойства, которые делают их удобными для крестьянина при строительстве своего коттеджа, делают их недоступными для архитектуры более сложных зданий. Таким образом, пейзажу, который они создают, обеспечивается одно очень большое преимущество, а именно то, что он редко нарушается карьерами. Единственный карьер часто портит весь альпийский пейзаж; например, эффект прелестной бухты Лаго Маджоре, в которой лежат острова Борромео, в значительной степени разрушен шрамом, нанесенным карьером розового гранита на его западном берегу; а сама долина Шамуни лишилась некоторых из своих прекраснейших скальных пейзажей вследствие прискорбного открытия, что валуны, упавшие с ее более высоких вершин и лежавшие массивными кучами среди сосен, использовались для каменных перемычек и дверных косяков при строительстве дома. это новые постоянные дворы. Но в сланцевых кристаллических породах, хотя иногда и содержатся ценные залежи, почти никогда не добывают камень; и сцены, которые они создают, сохраняют, в общем, мало нарушенный человеком, свой вид меланхолической мощи или простого и благородного покоя. Цвет их собственной массы, когда они только что отколоты, почти такой же, как у компактных кристалликов; но он гораздо более разнообразен прожилками и зонами включенных минералов и обычно содержит больше железа, которое придает насыщенный коричневый или золотистый цвет их открытым сторонам, так что окраска этих пород самая яркая из всех, какие можно найти в горном мире. Они также быстрее образуют почву для растительности и более плодородного вида, чем граниты, и, по-видимому, в целом предназначены для

объединения всех признаков величия и красоты и для создания самых красивых и благородных сцен, которые земля когда-либо являла взорам людей.

45 См. еще раз Приложение 2. Сланцевая расщелина.

46 Это кусок гнейса Монтанвер, недалеко от замка Блетьер-дессу.

47 "Некоторое представление о природе этих выступов можно составить, предположив, что слои гнейса находились в пластическом состоянии либо под действием тепла, либо по какой-либо другой неизвестной причине, и, находясь в этом состоянии, подвергались давлению на двух концах или в некоторых других частях, в зависимости от характера изгибов. Но даже эта гипотеза (хотя и лучшая из всех, о которых когда-либо думали) едва ли позволит нам объяснить все искажения, которые обнаруживают не только слои гнейса, но также слюдянистого и глинистого сланца и даже сероугольного сланца. Недалеко от парома в Керреру, в нескольких милях к югу от Обана, в Аргайлшире, есть слой глинистого сланца. Этот слой частично размыт морем, и его структура открыта для обозрения. Он содержит центральное цилиндрическое ядро неизвестной длины (но, несомненно, значительное), вокруг которого уложены шесть слоев глинистого сланца, один внутри другого, образуя шесть концентрических цилиндров. Теперь, каким бы пластичным ни был глинистый сланец, нет такого давления, которое могло бы объяснить такую структуру; центральный цилиндр потребовалось бы прокатать шесть раз подряд (с учетом интервала для затвердевания между каждым) в пластичном глинистом сланце ". —*Очерки минералогии, геологии и с.*, Томас Томсон, доктор медицины

ГЛАВА X.

ИЗ ГОРНЫХ МАТЕРИАЛОВ: —В-ТРЕТЬИХ, СЛАНЦЫ.

§ 1. Следует помнить, что мы решили дать общий термин "когерентный" тем горным породам, которые, по-видимому, состоят из одного компактного вещества, а не из нескольких материалов. Но, поскольку во всех природных структурах мы обнаруживаем, что несколько ее классов переходят друг в друга посредством незаметных градаций и что между одним и другим нет четких красных линий, нам не нужно предполагать, что мы найдем какую-либо четко различимую границу между кристаллическими и цельными породами. Иногда, действительно, очень отчетливо выделенный кристалл соединяется с цельной породой так резко и аккуратно, что можно отколоть образцы размером не больше грецкого ореха, содержащие части каждого из них; но гораздо чаще переход от одного к другому осуществляется постепенно; или, если нет, то, во всяком случае, в других промежуточных местах существует ряд пород, которые обладают несовершенным кристаллическим характером, переходящим в простой цельный. Этот переход обычно осуществляется с помощью различных видов сланца; кристаллы сланца становятся все более и более мелкими по текстуре, пока, наконец, не покажется, что они состоят только из очень мелкой слюды или хлорита; и эта масса слюдянистого вещества становится все более и более плотной и шелковистой по текстуре, теряя свою магнезию и содержа больше земли, которая образует вещество глины, пока, наконец, не примет знакомый вид кровельного шифера,

благороднейшего примера связных горных пород. Я называю его самым благородным, поскольку он наиболее близок к кристаллинам и имеет с ними много общего. С этим хорошо известным веществом связаны огромные массы других горных пород, более или менее сходных с ним по характеру, универсальными характеристиками которых являются следующие.

§ 2. Первое. Как только что было сказано, они почти всегда содержат больше земли, которая является основой глины, чем кристаллические породы; и их можно царапать или дробить с гораздо большей легкостью. Характеристики слоистых материалов.

1. Мягкость текстуры. Кончик ножа оставит непрерывную порошкообразную полосу на большинстве связных пород, в то время как против значительной части зернистых узлов в кристалликах он будет совершенно бессилён. Помимо этой фактической мягкости вещества, сланцевыми когерентами являются 2. Слоистая структура. способен к очень тонкому разделению на хлопья, не неравномерно и неровно, как кристаллины, а прямолинейно, так что по бокам фрагментов остается шелковистый блеск, как у кровельного шифера; и отделяется с большой легкостью, поддаваясь легкому надавливанию на край.

Следовательно, хотя сланцы способны образовывать большие и отвесные горы, они подвержены всевозможным разрушениям и гниению в гораздо большей степени, чем кристаллические породы; они большими массами разрушаются при замерзании и крошатся в кучи слоистого мусора, который, в свою очередь, растворяется или измельчается в неосязаемую пыль или грязь и разносится на большие расстояния горными потоками. Эти признаки делают сланцы особенно пригодными для поддержания растительности; и поскольку, хотя они и кажутся однородными, они обычно содержат столько же химических элементов, сколько и кристаллы, они составляют (в том, что касается непосредственного питания почв) наиболее важную часть горных хребтов.

§ 3. У меня уже часто был случай ссылаться на очевидную связь яркости цвета с энергией жизни или чистотой вещества. Это особенно характерно для минерала 3. Темнота и голубизна в цвете. королевство. Совершенство, с которым частицы любого вещества соединяются при кристаллизации, соответствует в этом царстве жизненной силе органической природы; и это универсальный закон, согласно которому чистота любого вещества и энергия его кристаллизации определяют его красоту или яркость. Все без исключения чистые земли в порошкообразном состоянии белые; и те же самые земли, которые входят в состав глины и песка, при кристаллизации образуют изумруд, рубин, сапфир, аметист и опал. Темнота и тусклость цвета - универсальные признаки растворения или беспорядочного смешения элементов.⁴⁸

§ 4. Соответственно, эти сланцевые когеренты, обычно состоящие из множества несовершенно соединенных элементов, также по большей части серого, черного или тускло-фиолетового цвета; самые чистые и твердые из них больше всего граничат с фиолетовым, а некоторые из них при определенном освещении демонстрируют на своих гладких сторонах очень красивые зоны и изменчивые пространства серого, красновато-коричневого и темно-синего цветов. Но даже эта красота строго связана с сохранением ими той твердости формы, которая им по праву принадлежит; это видно главным образом по их ровной и шелковистой поверхности; по сравнению с этим меньше - по их ломаным краям и совсем теряется, когда они превращаются в порошок. Затем они образуют тускло-серую пыль или, при попадании влаги, черную слизь, имеющую большую ценность в качестве растительной почвы, но крайне уродливую, когда она встречается на обширных пространствах в горном пейзаже. И таким образом, сланцевые связности часто используются для формирования тех пейзажей,

цель которых, по-видимому, состоит в том, чтобы произвести на нас впечатление ужаса и боли, как фоновое изображение соседних сцен исключительной красоты. Среди нижних хребтов Альп есть много мест, таких как Коль де Ферре, Коль д'Антерн и связанные с ними хребты Буэ, которые, хотя и открывают прекрасные перспективы, сами по себе являются образцами всего того, что наиболее болезненно для человеческого разума. Обширные горные пустоши, покрытые тут и там тускло-серой травой или мхом, но постоянно переходящие в черные насыпи расколотого сланца, все блестящие и пропитанные медленными струйками засоренных, неспособных течь ручьев; снежная вода просачивается сквозь них холодным потом и расползается расползающимися пятнами среди их пыли; время от времени здесь и там что-то встряхивается, и горстка или две их частиц или хлопьев оседают, непонятно почему, до более полного растворения, оставляя несколько зазубренных зубцов, похожих на лезвия ножей, изъеденных уксусом, и падают на землю. выступающие сквозь наполовину выдвинувшуюся массу внутренней скалы, достаточно острые, чтобы порезать руку или ногу, которая опирается на них, но крошащиеся по мере того, как они извиваются, и вскоре снова погружающиеся в гладкую, скользкую, клейкую массу, выглядящую как пляж из черной чешуи дохлой рыбы, выброшенной на берег из ядовитого моря, и уходящие вниз в зловонные ущелья, разветвляющиеся по неизмеримым склонам бесплодия, где постоянно воют и блуждают ветры, а снег лежит на опустошенных и унылых полях, покрытых черной пылью, которая собирается полосами и пятнами. на дне всей его тающей ряби. Я не знаю других сцен, столь ужасных, как эти в бурю, или столь горестных при солнечном свете.

§ 5. Однако там, где те же самые скалы находятся в более выгодном положении, то есть на более пологих берегах и на более низких высотах, они образуют почву для наиболее пышной растительности; 4. Большая сила поддерживающей растительности. и долины Савойи обязаны им некоторыми из своих прекраснейших уединений — изысканно богатыми пастбищами, перемежающимися с пахотными землями и фруктовыми садами, затененными рощами грецкого ореха и вишни. Сцены такого рода и только что описанные, столь необычно противоположные и, по-видимому, соединенные друг с другом, как фольга, характерны, однако, для определенных пластов сланцевых отложений, которые одновременно обширны по высоте и легко разрушаются. В Уэльсе и Шотландии те же группы скал обладают гораздо большей твердостью, в то время как достигают меньшей высоты; в результате пейзаж выглядит совершенно по-другому. Суровость климата и сравнительная долговечность скал препятствуют развитию богатой растительности; но открытые вершины, хотя и бесплодны, не подвержены законам разрушения, столь быстрым и страшным, как в Швейцарии; и естественный цвет скал чаще проявляется в пурпурных и серых тонах, которые, смешиваясь с вереском, образуют основные элементы глубокой и красивой далекой синевы британских холмов. Более пологие горные потоки также позволяют скальным пластам сохранять твердые, хотя и фантастические формы вдоль их берегов, а постепенное действие каскадов и водоворотов на сланцевых ложбинах создает множество пейзажей переднего плана, которым более высокие холмы не могут быть параллельны. Об этих особых условиях нам придется подробно поговорить в другом месте.

§ 6. Что касается служения целям человека, сланцевые когеренты имеют несколько большую ценность, чем сланцевые кристаллины. Большинство из них можно использовать таким же образом для черновых покрытий. Адаптация к архитектуре и изобразительному искусству. здания, при этом из них изготавливают более тонкие плиты или листы для кровли. Возможно, было бы трудно оценить точную важность их воспитательного воздействия в форме рисования на грифельной доске. Для скульптуры они, конечно, совершенно непригодны, но

я полагаю, что для создания темного грунта во флорентийской мозаике использовались более тонкие материалы.

§ 7. Остается только заметить, что направление расслоения (или разделения на мелкие пласты) в этих породах не всегда и даже не часто указывает на истинное направление их более крупных залежей. Читателю, однако, нет необходимости вдаваться в вопросы такого сложного характера, как те, которые относятся к изучению сланцевой спайности; и только несколько моментов, которые я не мог обойти, отмечены в Приложении; но здесь необходимо отметить, что все горные породы, как бы они ни были сложены или как бы ни располагались, имеют определенные способы разрушения в одном направлении, а не в другом, и разделяются на блоки посредством гладких трещин или разломов, технически называемых соединениями, которые часто влияют на их форму больше, чем положение их слоев или слоистость сланца; и всегда бросаются в глаза. в их выветрившихся массах. Однако, поскольку было бы утомительно вдаваться в подробности в настоящее время, я предпочитаю говорить об этом между прочим, поскольку мы встречаемся с примерами их результатов в обстановке, которую нам предстоит изучить более подробно.

48 Сравните завершение § 11, глава. III. Том. III., и здесь, глава. III. § 23.

ГЛАВА XI.

ИЗ ГОРНЫХ МАТЕРИАЛОВ: —В-ЧЕТВЕРТЫХ, КОМПАКТНЫЕ КОГЕРЕНТЫ.

§ 1. Эта группа горных пород, последняя, которую нам предстоит исследовать, с точки зрения географической протяженности и полезности для человечества, более важна, чем любая из предыдущих. Он образует большую часть всех невысоких холмов и возвышенностей по всему миру и поставляет самые ценные материалы для строительства и скульптуры, отличаясь от группы сланцевых пород неспособностью разделяться на тонкие листы. Все камни, относящиеся к этой группе, ломаются неравномерно, как сахарный батон или засохшая глина. Некоторые из них состоят из затвердевшего известкового вещества и известны как известняк; другие представляют собой просто затвердевший песок и называются свободным камнем или песчаником; а другие, которые, по-видимому, состоят из сухого ила или глины, имеют менее общее значение и в разных местностях получают разные названия.

§ 2. Среди этих горных пород первостепенное положение, конечно, занимает большая группа мраморов, вещество из которых, по-видимому, было приготовлено специально для того, чтобы предоставить человеческому искусству совершенное средство для достижения его целей. Они обладают именно необходимой твердостью — не настолько мягкие, чтобы не могли сохраняться в изящных формах, и не настолько твердые, чтобы всегда требовался удар для придания эффекта прикосновению скульптора; простое нажатие его резца производит на них определенный эффект. Цвет белых разновидностей отличается изысканной нежностью благодаря частичной прозрачности чистого камня; и мне всегда казалось самым удивительным таинством — одним из самых *заметных* элементов предназначения в творении, — что все пестрые разновидности должны быть сравнительно непрозрачными,

чтобы оттенять цвет на поверхности, в то время как белый, который, будь он непрозрачным, выглядел бы несколько грубоватым (как, например, обычный мел), делается достаточно прозрачным, чтобы создавать впечатление чрезвычайной чистоты, но не настолько, чтобы мешать цвету. По крайней мере, с отчетливостью любых форм, в которые она воплощена. Цвета пестрого мрамора также по большей части очень красивы, особенно те, которые состоят из фиолетового, янтарного и зеленого цветов с добавлением белого; и, кажется, есть что-то особенно привлекательное для человеческого разума в расплывчатых лабиринтах их расположения с прожилками. Далее, они отмечены как готовый материал для работы человека зависимостью их красоты от гладкости поверхности; поскольку их прожилки обычно видны в самородной породе лишь смутно; а цвета, которые они приобретают под действием погоды, уступают цветам кристаллов: они проявляют свой характер только после обработки и полировки человеком. Наконец, они не разлагаются. Внешняя поверхность иногда разрушается в результате механического разрушения ее внешних чешуек, но редко в такой степени, в какой такое происходит в других породах; и самые изящные скульптуры, если они выполнены из хорошего мрамора, останутся на века неизменными.

§ 3. Мраморные карьеры, однако, редки, и большей частью хорошей архитектуры этого мира мы обязаны более обычным известнякам и песчаникам, которые легко добываются в виде блоков значительного размера и которые можно легко разбивать, распиливать или лепить; цвет, обычно серый или тепло-красный (желтые и белые разновидности с возрастом становятся серыми), является именно тем, что выгодно отличает здания от растительности, которая их может окружать.

Этим низшим условиям компактной связности мы обязаны также большей частью *красивых* пейзажей обитаемого земного шара. Прелестные извилистые долины с выступающими утесами по обе стороны; легкие, нерегулярные извивы разбитых ручейков; холмы и склоны, покрытые округлым лесом; узкие ущелья, покрытые зеленым ковром и населенные легендами о феях или гномах; выступающие утесы, увенчанные замком или сторожевой башней; белые утесы у моря и пастбища для овец; длинная череда котов, обожженных солнцем и ошметинившихся виноградными лозами, - все это своей простой красотой обязано своеобразной природе группы скал, о которой мы говорим; группа, которая, хотя и встречается иногда в горных массивах великолепной формы и размера, в целом характеризуется сравнительной малостью масштаба и тенденцией проявляться не столько в настоящих горах, сколько на возвышенных склонах или равнинах, через которые извилистые долины, более или менее глубокие, прорезаны действием потоков.

§ 4. Было сказано, что эта группа горных пород отличается неспособностью разделяться на слои. Это верно только в отношении небольших его частей, поскольку обычно он откладывается слоями неравномерной толщины, которые легко отделимы друг от друга; и когда, как нередко случается, некоторые из этих слоев имеют толщину всего в полдюйма или четверть дюйма, кажется, что порода распадается на плоские пластины, похожие на сланцевую толщу. Но эта видимость обманчива. Каким бы тонким ни был слой, обнаружится, что само по себе вещество его компактно и не может быть разделено на два других слоя; но настоящие сланцевые когеренты обладают тонкой слоистой структурой, разделенной на самые мелкие части, так что каким бы тонким ни был их кусочек, обычно возможно, если у нас есть достаточно тонкие инструменты, разделить его на две еще более тонкие пластинки. Однако, как сланцевые и компактные кристаллины, так и сланцевые и компактные когеренты переходят друг в друга тонкими грациями и представляют множество промежуточных состояний, очень неясных и неопределимых.

§ 5. Я только что сказал, что цвета компактных когерентов обычно были такими, чтобы приятно отличать здания от растительности. Они таковы, но, рассматриваемые как абстрактные оттенки, все же гораздо менее приятны, чем оттенки более благородных и старых пород. И следует отметить, что, поскольку эти низшие породы являются материалами, из которых мы обычно строим, они составляют основу идеи, внушаемой большинству людей словом "камень", и поэтому общий термин "цвет камня" используется в обиходе как выражение оттенка, к которому компактно согласованные элементы по большей части приближаются. Под каменным цветом, я полагаю, мы все понимаем что-то вроде коричневатого-серого, в котором слишком много желтого, чтобы его можно было назвать холодным, и слишком мало, чтобы назвать теплым. И совершенно верно, что в огромных районах Европы, состоящих из того, что технически известно как "юра" и "горные" известняки, а также различные бледные песчаники, такого цвета обычно бывает любая свежеразломанная скала, которая выглядывает по бокам их более пологих холмов. Он становится немного более серым по мере того, как окрашивается временем, но никогда не достигает благородных оттенков гнейса и сланца; сами лишайники, растущие на нем, беднее и бледнее; и хотя густые древесные мхи иногда полностью скрывают его в золотистых подушечках, мелкие мхи, призванные украшать и расчерчивать скалы, не скрывая их, всегда более скудно располагаются на этих известняках, чем на кристалликах.

§ 6. У меня никогда не было времени изучить и разделить на классы разновидности мхов, растущих на двух видах скал, и я также не был в состоянии установить, действительно ли существуют многочисленные различия между видами, или же они просто более пышно растут на кристаллических поверхностях, чем на смежных. Но несомненно то, что на разбитых камнях переднего плана в кристаллических группах мхи, по-видимому, с готовностью и намеренно взялись за задачу создания самых изысканных цветовых гармоний, насколько это в их силах. Они не скроют форму камня, но соберутся на нем маленькими коричневыми выступами, похожими на маленькие бархатные подушечки, сделанные из смешанных нитей темно-рубинового шелка и золота, закругленные поверх более приглушенных слоев белого и серого, со слегка хрустящими и загнутыми краями, как иней на опавших листьях, и крошечными гроздьями вертикальных оранжевых стеблей с заостренными шляпками, и волокнами темно-зеленого, золотого и бледно-фиолетового цветов, переходящими в черный, все сплетено вместе и с невообразимой тонкостью плавного роста повторяет волнистость камня, который они лелеют, пока он не наполнится цветом так, что станет похожим на опавшую листву. большего он принять не может; и вместо того, чтобы выглядеть суровым, или холодным, или суровым, как все, за что принято считать скалу в глубине души, он, кажется, одет в мягкую темную шкуру леопарда, расшитую пурпурными и серебряными арабесками. Но в более низких диапазонах это не так. Мхи растут более отдельными пятнами, не такими цепляющимися и нежными по всей поверхности; лишайники гораздо беднее и реже; и цвет самого камня виден чаще; измененный, если вообще измененный, только на немного более холодный серый, чем когда его только что раскололи. Так что известняковый ландшафт склонен быть унылым и холодным по общему тону, с некоторым оттенком даже бесплодия. Песчаники гораздо богаче растительностью: на нашем острове, пожалуй, нет более интересных пейзажей, чем лесистые перелески, пересекающие их, красные скалы, растущие по обеим сторонам и спускающиеся к заводам своих глубоких коричневых рек, как в Джеббурге и Лангхольме; крутые дубовые рощи, взбирающиеся по берегам, более светлые ветви берез, раскачивающиеся в свете неба над головой, и несколько арок монастыря, где поля в долине самые зеленые, или камни пограничной башни, где ее утесы самые крутые. , делая и поле, и

утес в тысячу раз более дорогими сердцу и взору. Но, лишенный ассоциаций и сравнений по своей простой естественной красоте с ущельями центральных хребтов, не может быть никаких сомнений в том, что даже самые красивые фрагменты этого пейзажа несовершенны и бедны цветом переднего плана. И поначалу может показаться, что в этом есть несправедливость, непохожая на обычную систему компенсации, которая так часто проявляется в природе. Более высокие горы поражают своей мощью и необъятностью, своими голубыми пропастями и подобными облакам снегами: почему они также должны иметь лучшие и прекраснейшие цвета, приданные их скалам на переднем плане, и перегружать человеческий разум удивлением; в то время как менее величественный пейзаж, побуждающий нас к наблюдению деталей, которыми среди более высоких гор у нас не осталось восхищения, все же по красоте самих этих деталей настолько же низок, насколько и по масштабу?

§ 7. Я полагаю, что ответ должен быть простым: человеку нехорошо жить среди того, что является самым прекрасным; что он — существо, неспособное получать удовлетворение чем-либо на земле; и что позволять ему привычно обладать в любом виде всем, что может дать земля, — это самый верный способ погрузить его в апатию или недовольство.

Если бы самая изысканная оркестровая музыка могла звучать без перерыва в течение ряда лет, а дети воспитывались и обучались в комнате, в которой она звучала постоянно, я полагаю, что их удовольствие от музыки или понимание ее было бы очень небольшим. И точно такой же эффект, по-видимому, оказывает на способность к созерцанию избыточная и нескончаемая красота высокогорных районов. Способности парализуются изобилием и перестают, как мы уже заметили относительно воображения, быть способными к возбуждению, за исключением других интересных предметов, помимо тех, которые представляются глазу. Так что, на самом деле, для человечества лучше, чтобы формы их общего ландшафта не вызвали сильных эмоций, — чтобы полая возвышенность, подрумяненная изгибающимися бороздами плуга, и свежий размах меловых холмов, и узкая извилистая лощина, поросшая рощицей, были более частыми сценами человеческой жизни, чем Аркады покрытых облаками гор или пышные долины; и что, хотя более скромные (хотя и всегда бесконечные) источники интереса есть у каждого из нас вокруг домов, к которым мы прикованы. на протяжении большей части нашей жизни эта могущественная и странная слава должна становиться объектами приключений — одновременно и проявлениями детских фантазий, и темами счастливых воспоминаний, и зимней сказкой о старости.

§ 8. Не всегда ощущается неполноценность. Ибо для человеческого сердца так естественно сосредоточиваться на надежде, а не на настоящем обладании, и так тонко очарование, которое воображение накладывает на то, что отдалено или отрицается, что часто более трогательная сила присутствует в сценах, которые содержат отдаленное обещание чего-то большего, чем они сами, чем в тех, которые исчерпывают сокровища и силы Природы в непобедимой и превосходной славе, не оставляя ничего более для воображения, изображаемого или преследуемого.

Я не знаю, есть ли в мире район, более подходящий для иллюстрации этой силы воображения ожидания, чем тот, который окружает город Фрибург в Швейцарии, простираясь от него до Берна. Он сложен из серого песчаника, значительно возвышен, но не представляет особого интереса для проезжающего мимо путешественника; так что, поскольку его обычно можно увидеть в ходе поспешного путешествия из Бернских Альп в Савойские, на него редко смотрят с каким-либо иным чувством, кроме усталости, тем более болезненной, что сопровождается сильным возбуждением, вызванным великолепием

Бернского Нагорья. Путешественник со стертыми ногами, в лихорадке, пресыщенный ледниками и пропастями, откидывается на спинку дилижанса, замечая лишь то, что дорога извилиста и холмиста, а местность, по которой она проходит, возделана и приручена. Однако позвольте ему только отдать должное этой прирученной стране и остаться в ней на несколько дней, пока его разум не восстановит прежний тонус, и совершить одну или две длительные прогулки по ее полям, и у него появятся другие мысли о ней. Это, как я уже сказал, холмистая местность из серого песчаника, никогда не достигающая сколько-нибудь значительной высоты, но обладающая достаточным горным духом, чтобы бросаться в непрерывную череду крутых склонов и долин; кроме того, возвышающаяся над морем ровно настолько, чтобы сосны часто росли вдоль ее неровных хребтов. По этому возвышенному участку река прокладывает себе путь в ущелье глубиной около пятисот или шестисот футов, которое петляет на протяжении многих лиг между пологими холмами, о которых никто и не думал, пока не приблизишься к его краю; и тогда внезапно, сквозь ветви елей, глаз различает внизу зеленый и скользкий поток и широкие стены утесов из песчаника, образующих его берега; выдолбленные там, где река упирается в них, на своих поворотах, в опасные навесы, а на другом берегу, в тех же местах, оставляя между ними небольшие участки луга. и вода, наполовину заросшая чащей, пустынная в своей сладости, недоступная сверху и редко посещаемая любопытными путниками по едва прослеживаемой тропинке, которая борется за существование под скалами. И там река журчит, и завихряется, и журчит в полном одиночестве. Она протекает посреди густонаселенной местности; но никогда еще ручей не был таким одиноким. У самого слабого и отдаленного потока среди высоких холмов есть свои спутники: рядом с ним пасутся козы; путешественник пьет из него и проходит по нему своим посохом; а крестьянин прокладывает для него новое русло до своего мельничного колеса. Но у этого потока нет спутников: он течет в бесконечном уединении, не тайном и не угрожающем, а тишине сладкого дневного света и открытого воздуха, — широкое пространство нежной и глубокой безлюдности, погруженное в покой посреди человеческого труда и жизни; волны тихо плещутся, и никто их не слышит; и дикие птицы вьются на ветвях, и некому их отогнать; и мягкие, ароматные травы растут, дышат и увядают, и нет руки, чтобы их собрать; — и все же все яркое и обнаженное до облаков над головой, и за свежее падение уходящего солнечного света и чистого дождя.

§ 9. Но над вершинами этих обрывистых утесов все в одно мгновение меняется. Всего несколько шагов за елями, которые простирают свои ветви, угловатые, дикие и белые, как разветвления молний, в воздух ущелья, и мы оказываемся в пахотной стране самого совершенного изобилия; полосы ее кукурузы пылают от поля к полю; ее прелестные деревушки, все пестрящие плодородными садами и цветущими огородами, и хороши складами и амбарами с крутыми крышами; ее ухоженные, твердые, похожие на парки дороги, поднимающиеся и опускающиеся с холма на холм или исчезающие среди коричневых отмелей и зарослей кустарника. дикая малина и роза; или просвечивающая сквозь ряды высоких деревьев наполовину поляна, наполовину аллея, где открываются ворота, или дорожка без ворот доверчиво сворачивает в сторону, беспрепятственно попадая в сад какого-нибудь более величественного дома, окруженного в сельской гордости своими золотыми ульями и резными зернохранилищами, и нерегулярными владениями коттеджей с решетками и шпалерами, на которые приятно смотреть в их изысканном домашнем облике - изящном, но в некотором роде грубоватом; не похожем на наши английские дома - аккуратные, трудоемкие, формальные, безупречные в комфорте; но с особой небрежностью и масштабность во всех деталях, гармонирующая с объявленной вне закона красотой их страны. Ибо даже во всей этой мягкой и пригодной для жизни земле есть неукротимая сила. Она действительно позолочена кукурузой и благоухает густой травой, но она не покоряется ни плугу, ни косе. Оно отдает по своей собственной воле, — кажется, в нем нет ничего

отнятого или завоеванного. Она не избавлена от пустынности, но безудержна в плодородии — щедрая земля, яркая от капризного изобилия, и от долины к долине она смеется в порывистой полноте, добрая и дикая; и это не без того, что в ее сердце примешан какой-то более суровый элемент. Ибо вдоль всех его хребтов стоят темные массы бесчисленных сосен, не принимая участия в его веселье, утверждая себя навеки неподвижными тенями, которые нельзя пронзить или прогнать даже при самом ярком солнечном свете; упавшие хлопья и фрагменты ночи остались на своих торжественных площадях среди всех розовых изгибов фруктовых ветвей и желтого сияния урожая, и черными сетями и неподвижными полосами выделяются на фоне поблекшей синевы горизонта в его святой чистоте. И все же они не огорчат пейзаж, но, кажется, было в основном, чтобы показать, каким ярким все остальное вокруг них; и все облака выглядят чище серебра, и весь воздух, кажется, наполнен белее и более живым солнечным светом, где они пробиты Соболю пунктов сосен; и все пастбища выглядят более светящийся зеленый, где они подбегают между фиолетовые стволы: и сладкие полевые тропинки юбка на краю леса ради своей тени, идущие вверх и вниз о скользкие корни, и теряет себя каждый сейчас и потом безнадежно среди фиалок, и будра плющевидная, и коричневый городе волокнистых листьев; и, наконец, погружаясь в какую-открыть проход, где свет в далеком стебли показывает, что есть шанс, что выйдя снова на другой стороне; и, выходит, действительно, через некоторое время, из душистой тьме, в сверкающий воздух и прекрасный ландшафт, что тянется все дальше и дальше в Нью своеволия роща и сад, пока, наконец, в Скалистых горах Симменталья вырастет из него, резкий в переходящий Южного облака.

§ 10. Я считаю, что для общего развития человеческого интеллекта и чувствительности страна такого рода является едва ли не самой совершенной из существующих. Более богатый ландшафт, как, например, в Италии, ослабляет или вызывает распутство; более бедный сужает представления и закаляет темперамент как ума, так и тела; а более необычный или выделяющийся красотой притупляет чувство прекрасного. Даже то, что здесь есть привлекательного, — намного превосходящего, поскольку оно превосходит привлекательность большинства густонаселенных районов умеренной зоны, — кажется, пагубно действует на поэтический характер швейцарцев; но возьмите его жителей в целом, поскольку с глубокой любовью и суровой проникновенностью они изображены в произведениях их главного автора Готтхельфа, и я полагаю, нам нелегко будет найти крестьян, которые полностью выдержали бы сравнение с ними.

§ 11. Но как бы то ни было, несомненно, что плотные связные породы предназначены для формирования большей части земной поверхности и благодаря своей полезности, а также легко изменяемым и управляемым качествам соблазняют человека поселиться среди них; находясь, однако, в странах, не являющихся определенно горными, они обычно на определенной глубине покрыты теми слоями рыхлого гравия и песка, которым мы договорились дать название дилювий. Относительно этих последних нет ничего, что требовало бы упоминания, за исключением форм, которые они приобретают под действием воды; и рассказ о них по праву принадлежит к той области исследования, которая следует следующей в том порядке, который мы предложили себе, а именно, что касается скульптуры гор, которой лучше всего посвятить несколько отдельных глав; в заключение отметим только, что относительно различных скал, природу которых мы описывали, из всего их ряда мы можем получить почти любой цвет, приятный человеческому взору, не в меньшей степени из-за того, что они обычно немного смягчены или печальны. Таким образом, мы имеем красивые приглушенные красные тона, доходящие до темно-фиолетовых в порфирах и бледно-розовых в гранитах; всевозможные серебристо- и свинцово-серые, переходящие в пурпурные, в сланцах; темно-зеленые и все оттенки зеленовато-серого в вулканических

породах и серпантинах; насыщенно-оранжевые и золотисто-коричневые в гнейсах; черные в известняках лиаса; и все это вместе с чистым белым в мраморе. Только один цвет мы почти никогда не видим в обнаженной породе — тот тусклый *коричневый*, который мы заметили выше, говоря о цвете в целом, как самый отталкивающий из всех оттенков; каждое приближение к нему смягчается природой под воздействием атмосферы до пурпурно-серого. Все это вряд ли может быть истолковано иначе, чем как приготовленное для удовольствия и развлечения человека; и я верю, что скоро может наступить время, когда эти благотворные и прекрасные дары цвета можно будет правильно ощутить и мудро использовать, и когда пестрые фасады наших домов смогут сделать термин "цвет камня" таким же малопредметным в сознании архитектора, как термин "цвет цветов" был бы для садовода.

ГЛАВА XII.

О СКУЛЬПТУРЕ ГОР: —ВО-ПЕРВЫХ, БОКОВЫЕ ХРЕБТЫ.

§ 1. Рядом с тропинкой, по которой путешественники поднимаются на Монтанверт из долины Шамуни, справа, там, где она впервые начинает подниматься среди сосен, с подножия гранитного пика, известного гидам как Эгиль Шармоз, стекает небольшой ручей. Он скрыт от путешественника зарослями ольхи, и его журчание едва слышно, потому что это один из самых слабых ручьев долины. Но это постоянный поток; его питает постоянный, хотя и небольшой ледник, и он продолжает течь даже в конце лета, когда более обильные потоки, зависящие только от таяния нижних снегов, оставляют свои русла "каменистыми каналами на солнце".

Я полагаю, что мои читатели должны быть в целом осведомлены о том, что ледники представляют собой массы льда, находящиеся в медленном движении со скоростью от десяти до двадцати дюймов в день, и что камни, оказавшиеся между ними и скалами, по которым они проходят, или которые вросли в лед и протаскиваются им по этим скалам, конечно, подвергаются дроблению и перемалыванию, не сравнимому ни с какой другой силой, находящейся в постоянном действии. Пыль, в которую превращаются эти камни в результате трения, уносится вниз потоками, текущими с тающего ледника, так что вода, которая утром может быть чистой благодаря той малой силе, которой она обладает, главным образом, благодаря скальным источникам, во второй половине дня не только увеличивается в объеме, но и белеет от растворенной гранитной пыли, пропорционально жаре предыдущих часов дня, а также мощности и размерам ледника, который ее питает.

§ 2. Продолжительная засуха, случившаяся осенью 1854 года, перекрывшая все источники воды, кроме этих постоянных, оставила поток, о котором я говорю, и подобные другие, в состоянии, особенно благоприятном для наблюдения за их *наименьшим* воздействием на горы, с которых они спускаются. Они были полностью ограничены своими собственными ледяными фонтанами, и количество каменной крошки, которую они обрушивали, было, конечно, минимальным, поскольку она почти не смешивалась с землей, образовавшейся в результате растворения дождями более мягкой почвы или растительной плесени.

В три часа дня, теплым сентябрьским днем, когда поток достиг средней максимальной силы за день, я наполнил обычную фляжку из-под бордоского вина водой, которая была наименее мутной. Из этого кварта воды я получил двадцать четыре крупинки песка и осадка, более или менее мелкого. Я не могу оценить количество воды в ручье, но при той скорости, с которой я наполнял флягу, она давала около двухсот бутылок в минуту, или, скорее, больше, унося вниз, следовательно, около трех четвертей фунта гранитной крошки каждую минуту. Это составило бы сорок пять фунтов в час; но, принимая во внимание меньшую мощность потока в более прохладные периоды дня и принимая во внимание, с другой стороны, его повышенную мощность во время дождя, мы можем, я думаю, оценить его среднюю часовую работу в двадцать восемь или тридцать фунтов, или сто фунтов веса каждые четыре часа. Таким образом, по этому незначительному руслу шириной около четырех дюймов и глубиной около четырех дюймов перемещается более двух тонн вещества Монблана, которое уносится вниз на определенное расстояние каждую неделю; и поскольку течение ручья сдерживается морозами только на три или четыре месяца, мы, конечно, можем принять за восемьдесят тонн ту массу, которую он перемещает ежегодно.

§ 3. Не стоит вдаваться в какие-либо расчеты отношения этого ручейка к великим потокам, которые спускаются с цепи Монблан в долину Шамуни. Называть это тысячной частью ледниковых вод значило бы нелепо недооценивать их общую мощность; но даже называя это так, мы в результате обнаружили бы, что восемьдесят тысяч тонн горных пород должны ежегодно превращаться в дрейфующий песок и уноситься вниз на определенное расстояние.⁴⁹ Насколько больше этого действительное количество, преобразованное таким образом, я сказать не могу; но примите это количество как несомненное и учтите, что оно представляет собой всего лишь результаты работы постоянных летних потоков, совершенно независимо от всех внезапных падений камней и горных массивов (одиночная молния иногда оставляет шрам на склоне мягкой скалы, похожий на траншею для железной дороги); и тогда мы начнем понимать кое-что о действии великих законов перемен, которые являются условиями всего материального существования, каким бы длительным оно ни казалось. Холмы, которые по сравнению с живыми существами кажутся "вечными", на самом деле так же гибнут, как и они: струящиеся по венам фонтаны утомляют сердце горы, как алый пульс утомляет наше сердце; естественная сила железной скалы иссякает в назначенное время, подобно силе сухожилий в старости человека; и это всего лишь результат долгих лет упадка, который, по мнению его Создателя, отличает горный хребет от мотылька и червя.

§ 4. Отсюда возникают два вопроса, представляющих глубочайший интерес. Из каких первозданных форм были приведены горы в их нынешнее состояние? в какие формы они изменятся с течением веков? Был ли мир в древности в более или менее совершенном состоянии, чем сейчас? был ли он менее или более приспособлен для обитания человеческой расы? и благоприятны ли изменения, которые она сейчас претерпевает, для этой расы или нет? Нынешнее устройство земли, по-видимому, продиктовано, как было показано в предыдущих главах, высшей мудростью и добротой. И все же его прежнее состояние, должно быть, отличалось от того, каким оно является сейчас; как и его нынешнее состояние от того, которое оно должно принять впоследствии. Итак, является ли это расцветом земли, в котором мы родились, или же это, со всей своей красотой, всего лишь обломки Рая?

Я не могу посвящать читателя в сложность запросов, необходимых для чего-либо, похожего на удовлетворительное решение этих вопросов. Но, если бы он занялся подобными исследованиями, их результатом стало бы его твердое убеждение в том, что земля была переведена из состояния, в котором она была совершенно непригодна для жизни, в

состояние, пригодное для человека; — в том, что когда она была впервые пригодна для обитания, она была более красивой, чем сейчас; и в том, что постепенно ее внешний вид становится все более неполноценным и непригодной для обитания.

Некоторые геологи действительно пытались доказать, что разрушение и обновление постоянно происходят одновременно как в горах, так и в органических существах; что в то время как существующие возвышенности медленно понижаются, другие, чтобы занять их место, медленно повышаются; и что то, что утрачено в красоте или полезном для здоровья состоянии в одном месте, приобретает в другом. Но я не могу согласиться с таким выводом. Совершенно неопровержимые свидетельства указывают на состояние земли, при котором она могла быть населена только низшими животными, приспособленными к условиям, в которых они жили, благодаря особой организации. Предполагается, что из этого состояния она постепенно пришла в то, в каком мы ее видим сейчас; и обстоятельства существующего устройства, какой бы ни была дата его окончания, как мне кажется, указывают не менее ясно на конец, чем на происхождение; на сотворение, когда "земля была бесформенной и пустой", и на завершение, когда она должна быть либо обновлена, либо разрушена.

§ 5. В одном смысле, и только в одном, идея непрерывного порядка вещей допустима, поскольку явления, которые привели к существующему порядку, и те, которые должны положить конец существующему порядку, могли быть и могут в будущем быть не чем иным, как гигантским развитием сил, которые постоянно действуют вокруг нас. Опыт, которым мы обладаем в отношении вулканической активности, еще недостаточно велик, чтобы позволить нам установить пределы ее силе; и поскольку мы видим, что редкость подземной активности обычно пропорциональна ее ярости, то, согласно естественному порядку вещей, после определенных эпох могут произойти конвульсии такого масштаба, свидетелем которых человеческая раса еще не прожила достаточно долго. Мягкое серебристое облако, невинно извивающееся на гребне Везувия, покоится там без перерыва; но ярость, превращающая города в могилы из лавы, прорывается наружу только с интервалом в столетия; и еще более свирепое негодование более крупных вулканов, которые заставляют половину земного шара вибрировать от землетрясений и сжигают целые королевства пламенем, зафиксировано только в туманных далах истории: так что не будет иррациональным допустить, что еще могут быть силы, дремлющие, не уничтоженные, под внешне спокойной поверхностью земли, дата покоя которой неизвестна. Выносливость человеческой расы, и дата действия которой должна совпадать с датой ее гибели. Но независимо от того, вписываются ли такие колоссальные агентства в существующий порядок вещей или нет, реальная истина для нас все равно одна и та же. Земля, как истерзаный и дрожащий шар, возможно, каталась в космосе мириады веков, прежде чем человечество сформировалось из ее праха; и как опустошенные руины она может продолжать катиться, когда весь этот прах снова смешается с пеплом, который никогда не был согрет жизнью или осквернен грехом. Но для нас понятным и существенным фактом является то, что неизвестные нам силы привели землю в форму, пригодную для нашего обитания: в этой форме постоянно происходят постепенные, но разрушительные изменения, и ход этих изменений ясно указывает на период, когда она больше не будет пригодна для обитания людей.

§ 6. Следовательно, мы должны наблюдать не столько то, чем на самом деле являются эти формы земли, сколько то, чем они постоянно становятся; таким образом, невозможно наблюдать их без инстинктивной привязки к первому состоянию, из которого они были выведены. Существующий поток вырыл свое русло глубиной в тысячу футов. Но в какой форме изначально была возвышена гора, которая придала этому потоку его направление и

мощь? Существующий обрыв превратился в башни и бастионы из-за постоянного падения его фрагментов. В каком виде он был до того, как упал один фрагмент?

Однако на такие вопросы, которые постоянно возникают сами собой, никогда невозможно дать исчерпывающий ответ. На определенном расстоянии можно проследить прошлую работу существующих сил; но там постепенно сгущается туман, и в темноте прослеживаются шаги более гигантских сил; и все же, по мере того как мы пытаемся проникнуть все дальше и дальше в ушедшие времена, гром Всемогущей силы звучит все громче и громче; и тучи сгущаются все шире и страшнее, пока, наконец, весь Синай мира не становится виден в дыму, и не достигается ограда у его подножия, которую никто не может пробить.

§ 7. Следовательно, если мы отваживаемся продвинуться к тому месту, где впервые опускается облако, то скорее для того, чтобы полностью указать на наличие облака, чем для того, чтобы войти в него. Хорошо быть полностью убежденным в существовании тайны в эпоху, слишком склонную полагать, что все видимое объяснимо, а все настоящее - вечно. Но помимо выяснения существования этой тайны, мы, возможно, сможем сформулировать некоторые новые предположения относительно фактов о горных аспектах в прошлые века. Не уважая процессы или силы, которым холмы обязаны своим происхождением, но уважая тот аспект, который они впервые приняли.

§ 8. Ибо очевидно, что, несмотря на все их разрушения, какие-то следы первоначальных контуров все же должны были сохраниться. Направления, в которых движется масса, должно быть, были продиктованы расположением ее древних склонов; и течения ручьев, омывающих ее склоны, все еще, по большей части, должны следовать руслу первобытных долин. Так что в действительной форме любой горной вершины обычно должна быть прослежена тень или скелет ее прежнего "я"; подобно неясным признакам первого каркаса разрушенной войной башни, сохранившегося в одних местах под грудой развалин, в других подлежащего восстановлению в воображении по тонким остаткам ее шатающейся оболочки; в то время как тут и там, в каком-нибудь укромном месте, несколько непавших камней сохраняют свою готическую скульптуру, а несколько штрихов резца или цветных пятен сообщают нам об уме и совершенном мастерстве старого дизайнера. С той, однако, существенной разницей, что в человеческой архитектуре строитель не рассчитывал на разрушение и не предвидел пути надвигающегося опустошения; но что в руке великого Архитектора гор время и разложение являются такими же инструментами Его замысла, как и силы, с помощью которых Он впервые повел войска холмов скачущими стадами: молния и поток, а также истощение и усталость бесчисленных веков — все это вносит свою лепту в осуществление единого последовательного плана; и Строитель храма всегда стоит рядом со Своей работой, назначая камень, который пригоден для строительства. пасть, и столп, который должен быть унижен, и направляющий всю кажущуюся дикость случайностей и перемен к predetermined великолепию и предвиденной гармонии.

§ 9. Таким образом, горные массивы, рассматриваемые с точки зрения их первого поднятия и первой скульптуры, могут быть удобно разделены на две большие группы, а именно, состоящие из слоев, обычно называемых стратифицированными, и состоящие из более или менее цельного вещества, называемые нестратифицированными. Первые почти всегда состоят из связных горных пород, вторые - из кристалликов; и первые почти всегда занимают внешнюю поверхность, а вторые - центр горных цепей. Следовательно, очень мало значит, различаем ли мы группы, называя одну стратифицированной, а другую нестратифицированной, или одну "когерентной", а другую "кристаллической", или одну "боковой", а другую "центральной". Но поскольку это последнее различие в положении, по-видимому, оказывает большее влияние на их формы, чем любое из других, возможно, лучше

всего, когда мы исследуем их в связи с искусством, тщательно помнить об этом; и поэтому мы будем рассматривать первую группу под названием "боковые хребты", а вторую - под названием "центральные пики".



Рис. 8.

§ 10. Боковые хребты, которые нам предстоит исследовать в первую очередь, представляют собой, по большей части, широкие пластинчатые массы песчаника, известняка или из какого бы материала они ни состояли, слегка наклоненные вверх на больших пространствах (несколько или много квадратных миль) и образующие пропасти с открытыми краями, подобно тому, как книга, лежащая наклонно на другой книге, образует миниатюрные пропасти с обратной и боковой сторон. Книга представляет собой довольно точное изображение горы как по существу, так и по внешнему виду; почти все эти табличные массивы горных пород состоят из множества более тонких слоев, поскольку толщина книги состоит из ее страниц; в то время как каждая из горных страниц обычно исписана, хотя и тусклыми буквами, как на выцветшей рукописи, историей ушедших эпох.

"Как были подняты эти горные массивы и как они поддерживаются?" естественные вопросы, следующие за таким заявлением.

И единственный ответ таков: "Узри облако".

Ни один глаз никогда не видел, чтобы что-то из этого создавалось в больших масштабах; ни одно расследование не пролило полного света на условия, в которых были подготовлены материалы, подтверждающие их. Это только тот простой факт, что они *находятся* в таком наклонном положении; обычно несколько из них покоятся друг на друге, подобно ряду упавших книг (рис. 8); последняя книга обычно опирается на кусок бесформенной компактной кристаллической породы, представленный листом смятой бумаги на *a*.

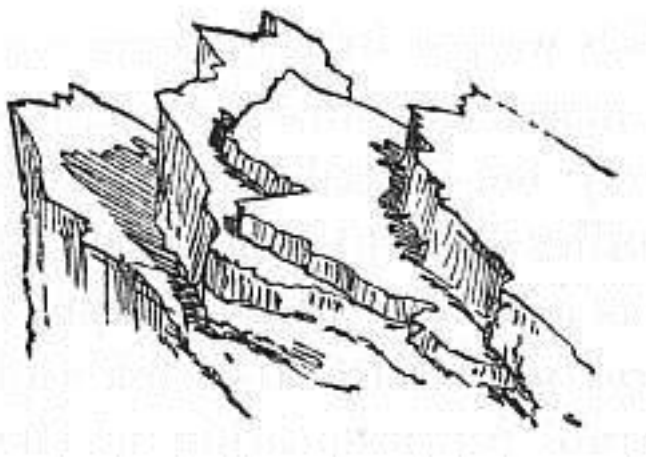


Рис. 9.

§ 11. Другой простой факт заключается в том, что такое расположение не было произведено упорядоченным и безмятежным образом; но книги, если они когда-либо были аккуратно переплетены, были страшно разорваны в клочья и с загнутыми углами по ходу их подъема; иногда отрывали лист от листа, но чаще рвали поперек, как если бы бумага была влажной и мягкой; или, чтобы сохранить сходство с книгой, что становится неудобным, кажется, что подложки были консистенции клейстера, более или менее сухого; в некоторых местах ломкого и раскалывающегося, как лепешка, довольно сильно поперек; в других влажных и прочные, и рвущиеся, как тесто, или гнущиеся, как раскаленное железо; а в других - раздавливающиеся и превращающиеся в пыль, как необожженное стекло. И в этих различных состояниях они либо сгибаются, либо ломаются, либо дробятся, в зависимости от обстоятельств, на фрагменты различной формы, которые обычно накладываются один на другой, как описано выше; но, конечно, при таких обстоятельствах они представляют собой не однородные края книг, а зазубренные края, как на [рис. 9](#).

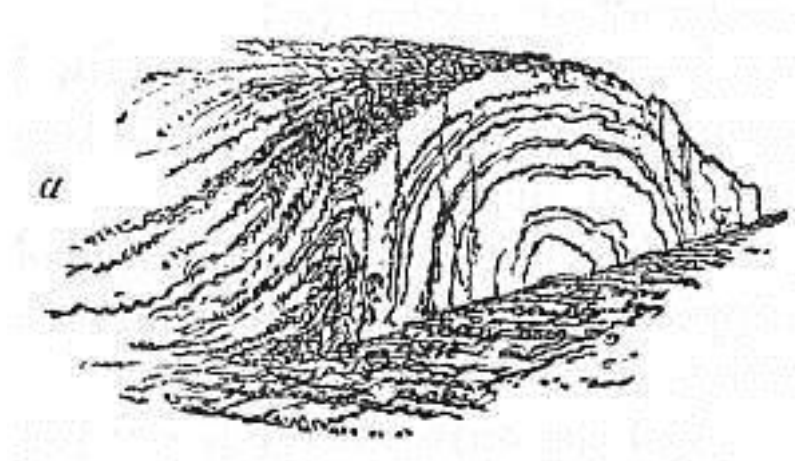


Рис. 10.

§ 12. Пусть никто не скажет, что я перехожу установленные мне границы, что я пытался витать в облаках и описываю операции, свидетелями которых никогда не были. Я описываю факты или подобию, а не операции. Я говорю "кажется, что это было", а не "были". Я говорю: "они согнуты". Я не говорю "были согнуты". Большинство путешественников, должно быть, помнят вход в долину Кюз с равнины Бонневиль по дороге из Женевы в Шамуни. Они помнят, что сразу же после входа в него они обнаруживают слева от себя огромную пропасть высотой не менее двух тысяч футов по перпендикуляру. Этот обрыв образован пластами известняка,

изогнутыми в виде радуги, как на [рис. 10](#). Их края образуют утес; плоская арка, которую они образуют своими тыльными сторонами, покрыта сосновыми лесами и лугами, простирающимися на три-четыре лиги в направлении Сикста. Была ли вся гора вызвана из ничего в той форме, которой она обладает, или создана сначала в виде ровной массы, а затем фактически согнута и сломана внешней силой, совершенно не имеет отношения к нашей нынешней цели; но невозможно описать ее форму, не предполагая, по-видимому, последней альтернативы; и все отчетливые свидетельства, которые можно получить по этому вопросу, указывают на такой вывод, хотя в таких горах есть определенные особенности, которые до настоящего времени делали невозможными любые положительные выводы не потому, что они противоречат рассматриваемым теориям, а потому, что они совершенно необъяснимы ни с какой точки зрения.

§ 13. Затем мы возвращаемся к нашему [рисунку 9](#), изображающему грядки, которые *кажутся* коротко оборванными по краям. "Если бы они когда-нибудь были на самом деле сломаны, - спросит читатель, - что могло бы случиться с осколками?" Иногда кажется, что они были потеряны, унесены неизвестно куда. Иногда их действительно находят в разбросанных осколках или пыли по соседству. Иногда гора просто раскалывается надвое, и части соответствуют друг другу, оставляя только долину между ними; но чаще одна половина соскальзывает вниз, а другая выталкивается вверх. В таких случаях совпадение части с частью иногда бывает настолько точным, что половина разбитого камешка была найдена с одной стороны, а другая половина на пятьсот или шестьсот футов ниже - с другой.

§ 14. Однако гряды, которые должны образовывать горы любой высоты, редко разделяются таким пологим образом. Если бы они были хрупкими, можно было бы подумать, что их разломали, как ломается капитанский бисквит, оставляя острые и рваные края; а если жесткими, то они, похоже, были разорваны на части, как кусок молодого сыра.

Слои, которые имеют наиболее явные признаки резкого излома, представляют собой слои серого или черного известняка, описанного выше (глава x. § 4), образованного в виде ряда тонких слоев или листов, обычно разделенных пленчатыми наслоениями известкового песка, твердого при высыхании, но легко размягчаемого влагой; все это, рассматриваемое как масса, легко рассыпается, хотя отдельные слои могут быть очень толстыми и твердыми. Представьте себе слой такого вещества толщиной в три или четыре тысячи футов, который с резким треском проламывается посередине, и один его кусок выбрасывается вверх, как показано на [рис. 11](#). Очевидно, что первым результатом такого удара было бы полное разрушение консистенции сломанных краев, и что они упали бы, некоторые мгновенно, а другие время от времени шатались и крошились, пока утес в какой-то степени не принял бы устойчивую форму. Упавшие фрагменты будут лежать беспорядочной кучей внизу, скрывая, возможно, половину его высоты, как на [рис. 12](#); верхняя часть, придавшая ему несколько менее рваную форму, отныне будет подвергаться лишь постепенному воздействию времени и шторма.

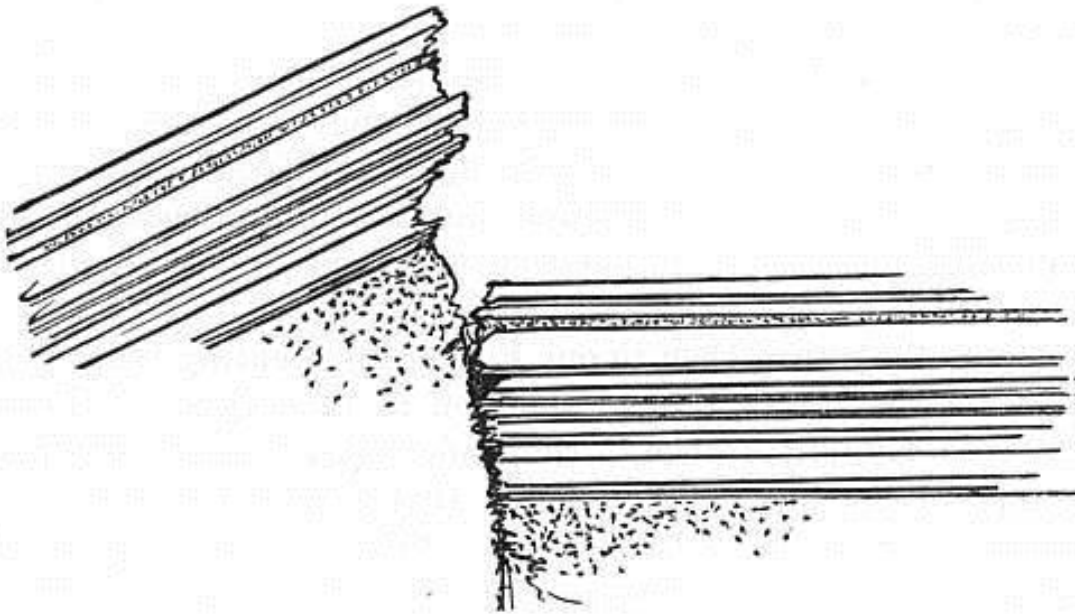


Рис. 11.

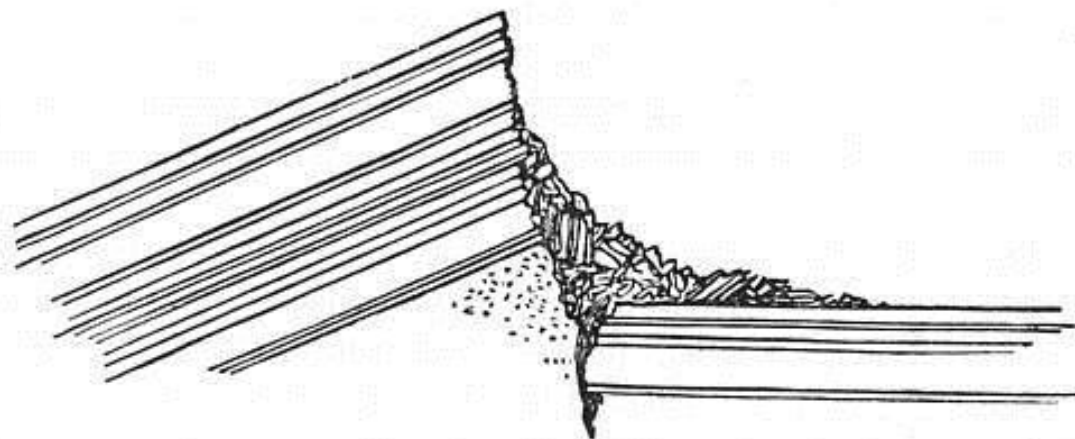


Рис. 12.

Я не утверждаю, что эта операция действительно имела место. Я просто говорю, что такие скалы во множестве *существуют* в форме, показанной на [рис. 12](#), или, точнее говоря, в той форме, которая видоизменяется силами, находящимися в видимом действии, работу которых можно проследить на них, прикосновение к прикосновению. Но состояние на [рис. 12](#) - это первое грубое выделение их формы, первичного состояния, в котором они явно находились несколько тысяч лет назад, но за пределами которого ни один человеческий разум не может проследить их без опасности ошибки. Там над ними нависает облако.

§ 15. Однако редко бывает, чтобы такой утес, как тот, что представлен на [рис. 12](#), мог долго сохранять свой контур. Обычно он постепенно превращается в крутую насыпь или берег; и большее количество отвесных утесов состоят из гораздо более прочной породы, которая в целом совершенно не расколота и безупречна; очевидно, что на ее целостность не повлияли никакие удары, которым она могла подвергнуться, когда ее поднимали на свое место или обтесывали в ее форму. Пласты встречаются в Альпах, состоящие из твердого связного известняка (такого, который знаком английскому путешественнику по утесам Мэтлок и Бристоль) толщиной 3000 или 4000 футов и обрываются на значительной части этой толщи,

образуя почти 50 отвесных обрывов высотой не менее 1500 или 2000 футов, после всех вычетов склонов обломков у подножия и округлых понижений наверху.

§ 16. Геолог пускается в смутные предположения и фантастические теории, чтобы объяснить происхождение этих утесов; но после всего, о чем можно мечтать или что можно открыть, они по большей части остаются необъяснимыми. Если бы они были разбиты изнутри, было бы легко понять, что в своем затвердевшем состоянии они были сильно разломаны на части; но нелегко представить себе прочную известняковую скалу, пробитую на толщ 2000 футов, без трещин в какой-либо другой ее части. Если бы они были разделены в мягком состоянии, подобном клейстеру, то еще труднее понять, как такой мягкий материал мог сохраняться до высыхания в форме такой огромной и тяжеловесной скалы: должно быть, он стекал сверху или выдавился наружу в виде выпуклости у основания. Но это не привело ни к тому, ни к другому; и нам остается выбирать между предположениями о том, что гора была создана в форме, приближенной к той, которую она носит сейчас, или что толчок, вызвавший ее, был настолько сильным и непреодолимым, что сделал свое дело аккуратно в одно мгновение и не вызвал никаких трещин в скале, за исключением фактической линии разлома. Сила, должно быть, была аналогична либо легкому и резкому удару молотка, которым человек разбивает камень на две части, когда он лежит в руке, либо расколу, вызванному оседанием под большим весом, подобно трещинам в кирпичной кладке современного некачественно построенного дома. И все же сами грядки, которые, по-видимому, в момент их разрушения обладали такой твердой консистенцией, также изгибаются по всему телу в виде волн, очевидно, под действием силы, которая их расколола, подобно морским волнам под порывами ветра. Воистину, над нами здесь нависла мрачная туча!

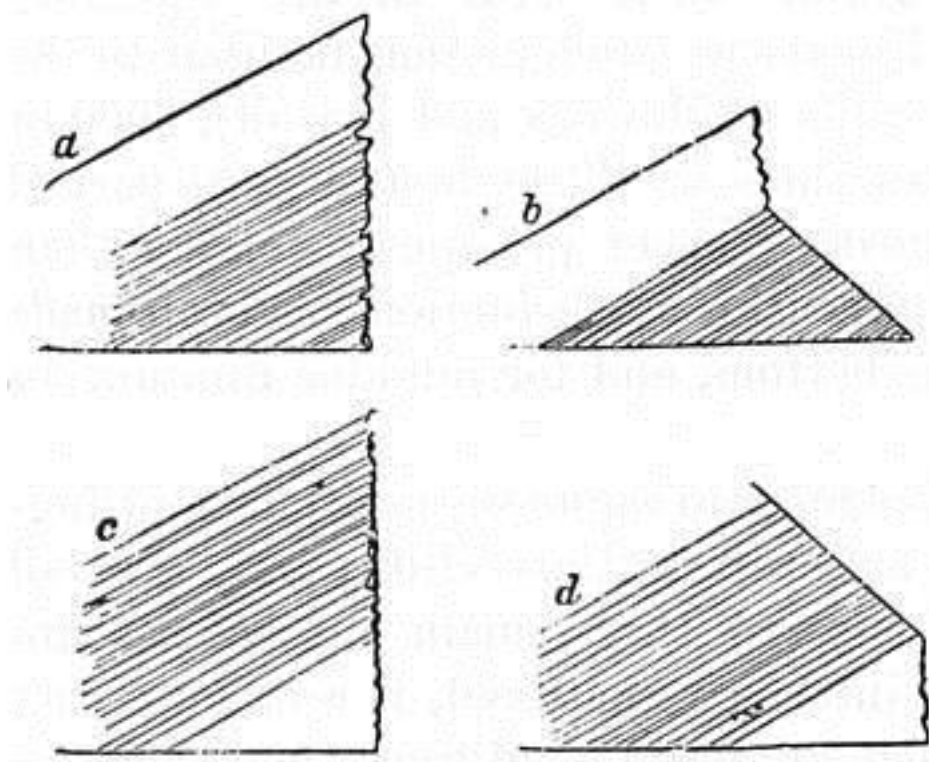


Рис. 13.

§ 17. И это делает эти пропасти еще более примечательными, потому что в них нет принципа компенсации разрушительных воздействий. Они не раскалываются постоянно на новые утесы, как наши меловые берега у моря; в противном случае можно было бы приписать их первое появление силе ручьев. Но, напротив, действие лет на них теперь всегда приводит к

ухудшению. Растущая груда упавших обломков все больше и больше скрывает их основание, а из-за дождя уменьшается высота и смягчается суровость их бровей, так что большая часть их ужаса, очевидно, была смягчена временем; и чем дальше мы пытаемся проникнуть в их историю, тем более загадочными становятся формы, которые мы должны объяснить.

§ 18. Однако до сих пор для ясности мы говорили о холмах так, как если бы они состояли из единой массы или трех больших репрезентативных форм слоистых гор. объем породы. Это случается очень редко. Обычно одновременно поднимают два или три слоя, что дает определенные общие результаты по форме гор, которые необходимо изучить в следующий раз.

1. Предположим, что ряд грядок поднят в состоянии *a*, [рис. 13](#), самая нижняя мягкая, самая верхняя компактная; очевидно, что нижние грядки быстро осыпались бы, а компактная 1. Стена над уклоном. масса наверху ломается из-за отсутствия опоры, пока камни внизу не достигнут склона, на котором они могли бы надежно выдержать себя, а также вес стены наверху, таким образом придавая холму очертания *b*.

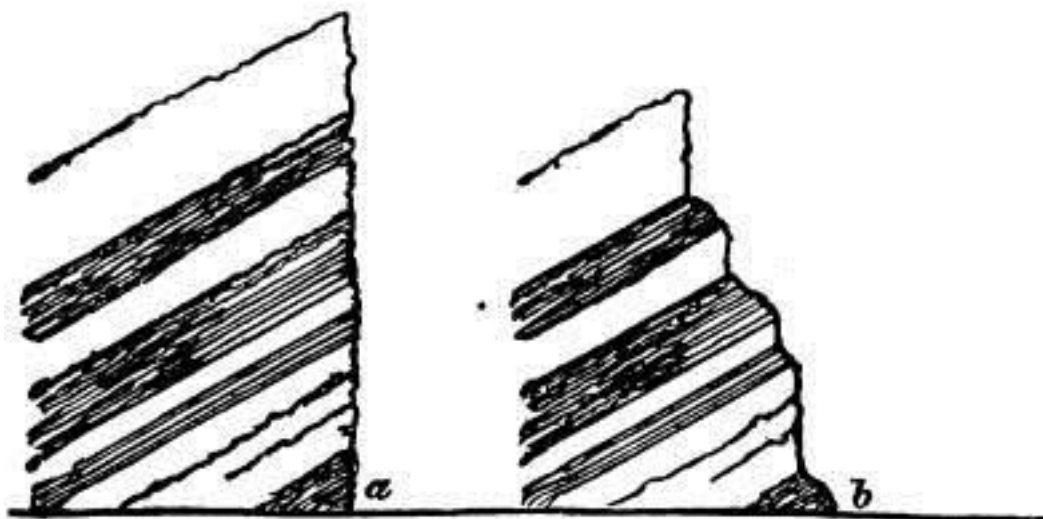


Рис. 14.

2d. Если, с другой стороны, холм изначально был поднят так, как на *c*, причем самые мягкие слои находились наверху, они превратились бы в гладкий склон, не затрагивая очертаний массива внизу, 2. Склон над стеной. и холм принял бы форму *d*, причем большие массы обломков в любом из этих двух случаев скопились бы у подножия склона или утеса. Эти первые руины могли быть по-разному засыпаны, унесены или замазаны последующими изменениями, так что не осталось ничего видимого или, по крайней мере, ничего примечательного, кроме огромного утеса с его склоном над или под ним. Не настаивая на доказательствах или вероятности такого построения, достаточно заявить, что горы двух типов, *b* и *d*, чрезвычайно распространены во всех частях света; и хотя их, конечно, путают с другими, а сами они всегда более или менее несовершенно развиты, все же в целом они являются исключительно определенными классами холмов, примеры которых едва ли могут не запечатлеться в памяти каждого путешественника. Из первых, *b*, Солсбери-Крэгс, недалеко от Эдинбурга, является почти идеальным примером, хотя и в уменьшенном масштабе. Скалы Лаутербруннена в Оберланде почти без исключения образованы по типу *d*.

3d. Когда возвышенный массив, вместо того чтобы состоять просто из двух больших участков, включает попеременно твердые и мягкие пласты, как на *a*, [рис. 14](#), вертикальные

скалы и наклонные берега чередуются с 3. Наклон и стена попеременно. друг друга, и гора поднимается по ряду ступеней, с отступающими склонами дерна или обломков на уступе каждой, как на *b*. В начале долины Сикст, в Савойе, таким образом построены огромные горные массивы, соединенные с Буэтом: их склоны довольно гладкие и состоят из хороших пастбищных угодий, а скалы во многих местах буквально отвесные. Летом крестьяне заготавливают сено на наклонных пастбищах; и сено "переносят", просто туго связывая стога и скатывая их вниз по склону и через утес, когда я слышал, как они падают на берег внизу, на высоте от пятисот до восьмисот футов, со звуком, похожим на отдаленный выстрел тяжелого артиллерийского орудия.

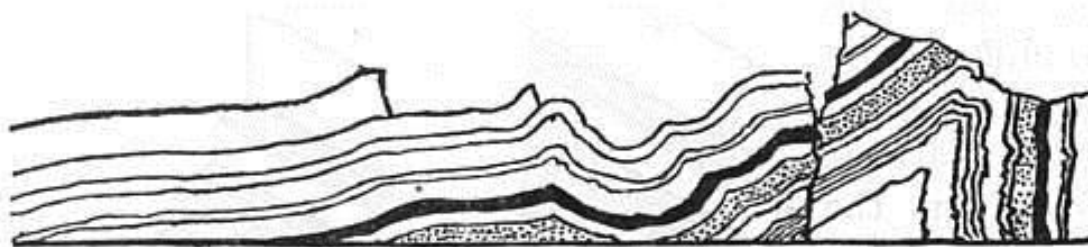


Рис. 15.

§ 19. Следующим важным моментом в этих пластах является искривление, которому они, по-видимому, подвергались, а также изломам. Эту кривизну не следует путать с рябым или волнообразным характером каждой части сланцевых кристаллических пород, описанных выше. Я сейчас говорю обо всех видах горных пород безразлично; не об их внешнем виде в виде маленьких кусочков, а об их огромных очертаниях в виде масс толщиной в тысячи футов. И почти повсеместно для этих масс верно то, что они не просто лежат в плоском наложении друг на друга, как книги на [рис. 8](#); но они лежат *волнами*, более или менее обширными и размашистыми в зависимости от масштаба страны, как на [рис. 15](#), где расстояние от одной стороны фигуры до другой, как предполагается, составляет четыре или пять лиг.

§ 20. Теперь обратите внимание, что если пропасти, которые мы только что описали, были разрушены, когда их вещество находилось в твердом состоянии, то, по-видимому, нет причин, по которым должна быть очевидна какая-либо связь между энергией *волнения* и этими *обломками* скал. Если непрерывные волны были вызваны конвульсивными движениями земной поверхности, когда ее вещество было податливым, и оставались в покое так долго, что стали совершенно твердыми, прежде чем разбились о скалы, то, по-видимому, нет причин, по которым вторая серия толчков должна была так плотно ограничиваться местностью, которая пострадала от первой, что самые крутые обрывы всегда должны быть связаны с самыми сильными волнами. Мы могли бы ожидать, что иногда у нас будут возвышаться благородные утесы там, где волны были незначительными; а иногда низкие и легкие изломы там, где волны были сильными. Но это не так. Искривления и переломы всегда находятся в таком отношении друг к другу, которое, по-видимому, положительно предполагает одновременное формирование. Во всех низменных районах мира средний контур скальных волн примерно такой, как изображен на [рис. 16 а](#), и небольшие утесы или холмы, образовавшиеся по краям ложа (либо в результате разлома, либо, как это чаще случается в таких странах, постепенного размыва под напором древних морей), не выше по протяженности поверхности, чем маленькие ступеньки, видимые в центре рисунка. Такова природа и таков масштаб гряды холмов, образующих наши собственные низины и равнины, а также французских котлов рядом с их извилистыми реками. Но по мере приближения к горной местности волнистость становится более заметной, а утесы - более отвесными; так

что почти любая часть таких горных хребтов, как Юра или Вогезы, окажется в условиях, подобных тем, что на *b*, причем обрывы по краям становятся более отвесными в точной пропорции к силе волн. И, наконец, в центральных и наиболее благородных цепях волнистость переходит в буквальное искривление; пласты находятся в таких положениях, как на *c*, а обрывы смелые и потрясающие в точной пропорции к этому преувеличенному и потрясающему искривлению.

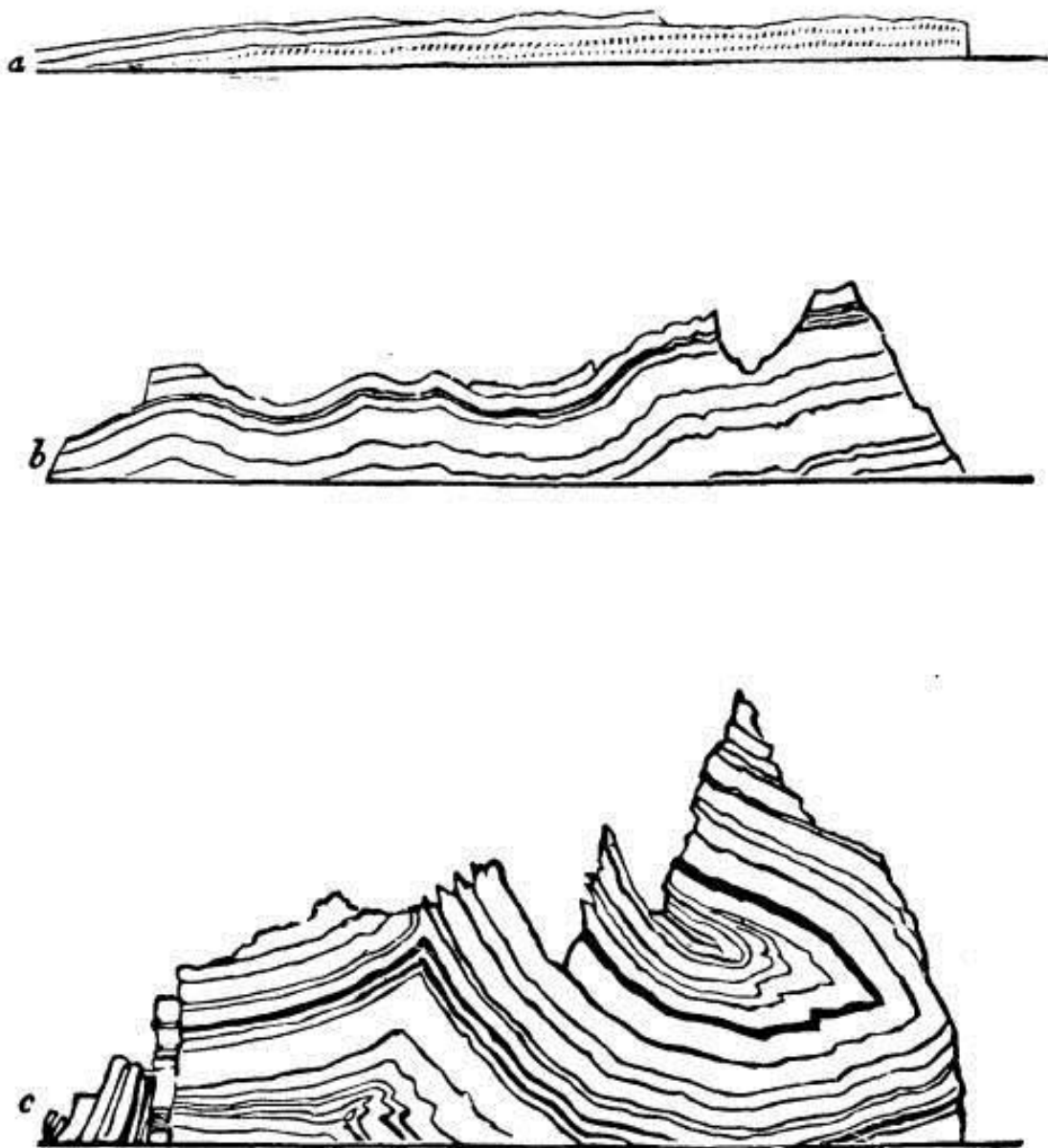


Рис. 16.

§ 21. Эти факты, по-видимому, так же противоречат предположению о том, что горы образовались, когда горные породы были твердыми, как соображения, приведенные в § 15, противоречат предположению об их образовании, когда они были мягкими. И я верю, что чем больше читатель прокручивает тему в своих мыслях и чем больше у него появляется возможностей изучить существующие факты, тем менее объяснимыми становятся для него эти факты и тем более благоговейным будет его признание присутствия облака.

Ибо, по мере того как он более тщательно исследует структуру великих горных цепей, он обнаружит, что, хотя самые смелые формы неизменно связаны с самыми сильными

искажениями, иногда они *следуют* за искажениями, а иногда кажутся совершенно независимыми от них. Например, при пересечении перевала Тет-Нуар, если путешественник отложит свое путешествие ближе к вечеру, чтобы с вершины перевала он мог увидеть большую известняковую гору в Вале, называемую Дент-де-Моркль, при полном вечернем освещении, он заметит, что ее вершины высечены из группы искривленных пластов, как показано на рис. 4, [Фото 29](#). Дикий и неправильный зигзаг пластов, пересекающих поверхность утеса с неровностью вспышки молнии, по-видимому, не оказывает ни малейшего влияния на очертания вершины. Он был вырезан из массы, без какой-либо привязки к внутреннему строению. Подобным же образом, как мы увидим ниже, самая замечательная вершина во всем альпийском хребте, кажется, была вырезана из ряда почти горизонтальных пластов, подобно тому, как квадратный столб сена вырезают из наполовину съеденного стога сена. И все же, с другой стороны, мы постоянно встречаемся с примерами, в которых изгибы пластов в значительной степени определяли форму всей горной массы. Ущелье, ведущее от деревни Ардон в Вале до подножия Диаблере, проходит между двумя грядами известняковых холмов, грубый контур которых дан на [рис. 17](#), стр. 154. Большой склон, видимый слева, возвышающийся примерно на семь тысяч футов над ущельем, представляет собой не что иное, как обратную сторону одного слоя известняка, изломанный край которого образует первый утес наверху высотой около шестисот футов, второй утес является краем другого слоя, выходящего из-под него, а склон за ним - поверхностью третьего. Все эти пласты известняка спускаются под одинаковым наклоном в ущелье, где обрываются, поток прокладывает себе путь вдоль расщелины, в то время как русла поднимаются на другой стороне огромной искривленной волной, образуя справа горный хребет — цепь длиной около семи миль и высотой от пяти тысяч до шести тысяч футов. Фактический порядок расположения слоев виден на [рис. 18](#), и это один из самых смелых и ярких примеров того, как форма гор соответствует изгибам слоев, которые я когда-либо видел; он также демонстрирует состояние вершин, которое постоянно встречается на слоистых холмах и особенно важно, поскольку дает начало зубчатой структуре, которую испанцы обозначили классическим универсальным термином для горных хребтов, Сьерра, и которая дала одному из самых важных элементов цепи Альп Комаске его хорошо известное итальянское название — Il Resegone. Такие горы представляют собой не просто чередование неправильных вершин, более или менее напоминающих острие сильно зазубренного меча; это упорядоченные последовательности зубьев, расположенных в одном направлении, очень похожих на зубья несколько изношенной пилы и почти всегда образованных последовательными слоями, выступающими один из-под другого.

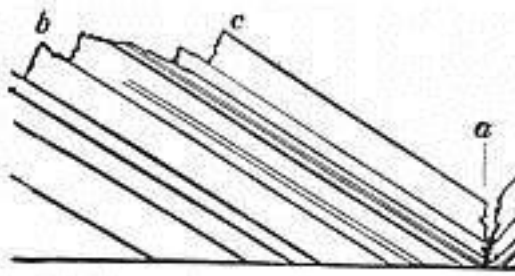


Рис. 18.

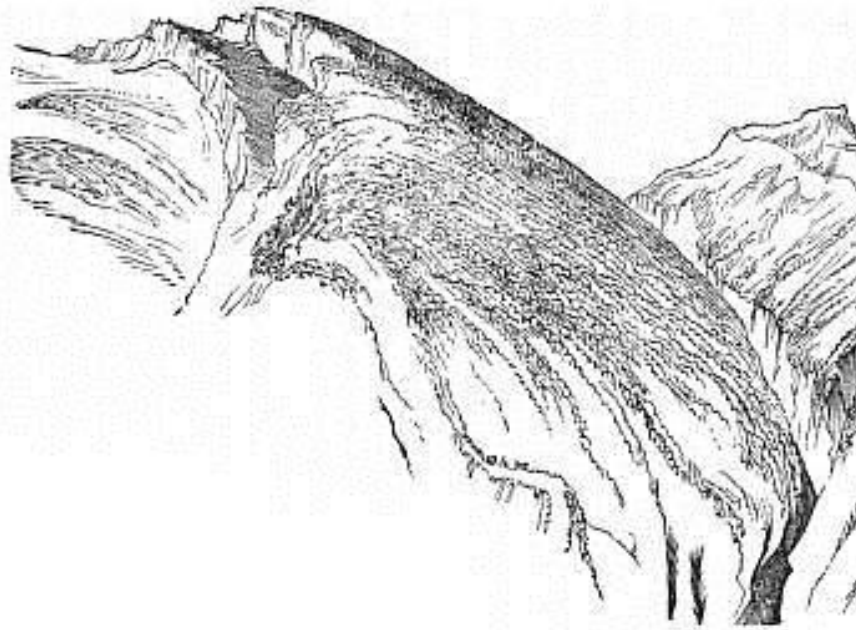


Рис. 17.

§ 22. Во всех таких случаях объяснение форм представляет бесконечно большую трудность, чем объяснение разрушения отдельного пласта. Как, когда и куда были унесены остальные части? Была ли каждая грядка когда-то непрерывной на гораздо большем пространстве от того места, где ее край теперь обрывается, или такие грядки соскользнули обратно в какую-то пропасть позади них? Геологам очень легко говорить в целом о возвышении и конвульсии, но очень трудно объяснить, какого рода это могла быть конвульсия, которая проходила от края одного пласта к краю другого и отламывала от каждого нужную часть, не нарушая остальных. Попробуйте провести эксперимент самым простым способом: положите полдюжины твердых бисквитов captain's в наклонном положении на стол, а затем, пока они лежат, попробуйте надломить края каждого, одно за другим, не потревожив остальные. По крайней мере, вам придется приподнять край, прежде чем вы сможете его разломить; просунуть руку под него, между ним и следующим бисквитом, прежде чем вы сможете зацепиться за него. Какая сила просунула его пальцы между одним слоем известняка толщиной 600 футов и следующим под ним? Если вы попытаетесь разбить печенье ударом сверху, обратите внимание на необходимую силу вашего удара, а затем, если сможете, представьте, какой молоток потребовался, чтобы таким же образом пробить 600 футов скалы. Но, кроме того, вы, десять к одному, разломите два печенья одновременно. Так вот, в этих зазубренных формах два печенья *никогда* не разламываются одновременно. Нет никаких признаков того, что произошло малейшее сотрясение, повлиявшее на дно. Если оно и произошло, то в этом месте образовался огромный утес или ущелье, а не сьерра. Так, на [рис. 18](#) толчок, образовавший овраг в *a*, воздействует на пласты по всему их объединенному телу; но они один за другим врезаются в скалы в *b* и *c*. Иногда возникает соблазн подумать, что они, должно быть, были сдвинуты назад, один от другого; но на их открытых поверхностях никогда не наблюдается какого-либо трения; во множестве случаев их протяженность или подъем от их корней волнами (см. [Рис. 16](#) выше) делает эту картину очевидной. совершенно невозможно; и в тех немногих известных случаях, когда такое действие действительно имело место (которые всегда были в небольших масштабах), выдвигная кровать была разорвана на тысячу фрагментов почти сразу же, как только она начала двигаться.⁵¹

§ 23. И, наконец, предположим, что обнаружена сила, способная разрушить эти слои требуемым образом, какая же это была сила, которая унесла фрагменты? Как были

перенесены гигантские поля битого мрамора с выступов, которые должны были оставаться открытыми? На этих выступах не обнаружено никаких следов насилия; какие бы следы ни были, дождь и естественное разложение мягко прослеживались на протяжении долгого ряда лет. Те самые временные отметки, возможно, действительно стерли лишь поверхностные проявления конвульсий; но могли ли они стереть все свидетельства действия таких наводнений, которые были бы необходимы, чтобы полностью унести с собой обломки мраморной глыбы длиной и шириной в несколько лье и толщиной в четверть мили? Поразмышляйте над этим поразительным чудом. Русло в с (рис. 18) сначала должно быть разбито посреди него в крутой обрыв, ни в коем случае не нарушая его в других местах; а затем все это за с должно быть разбито и унесено совершенно, не нарушая и не стирая поверхность утеса в с.

И все же не осталось никаких следов средств, с помощью которых все это было осуществлено. Скала выделяется своей белой и суровой таинственностью, как будто ее вершина родилась из голубого неба. Сила, поднявшая его, и море, которое воздействовало на него, ушли, не оставив никаких следов; и у нас нет слов, чтобы описать их уход, нет мыслей, которые можно было бы сформировать об их действиях, кроме мыслей о постоянном и неудовлетворительном допросе, —

"Что с тобой случилось, о ты, море, что ты убежало?
А вы, горы, что скакали, как ягнята?"

49 Насколько далеко - это другой вопрос. Песок, который поток приносит со дна одного водоворота на своем пути, он сбрасывает в следующий; все, что *доказано* вышеупомянутым испытанием, это то, что столько-то тонн материала ежегодно уносится им вниз на определенное количество футов.

50 *Почти*; то есть не совсем вертикально. О степени крутизны нам будет что сказать позже.

51 Падение Россберга по сравнению с конвульсиями, которые, по-видимому, имели место в высокогорных Альпах, подобно скольжению камня на мостовой по сравнению с падением башни.

ГЛАВА XIII.

О СКУЛЬПТУРЕ ГОР: —ВО-ВТОРЫХ, ЦЕНТРАЛЬНЫЕ ВЕРШИНЫ.

§ 1. В 20-м параграфе последней главы было отмечено, что обычно наиболее неправильные изгибы или трещины скальных пластов обнаруживаются в районах наиболее возвышенных холмов, причем изгиб или трещина, таким образом, появляются в момент подъема. Ранее также указывалось, что твердость и кристаллическая структура материала возрастали с увеличением гористости грунта; так что мы почти неизменно обнаруживаем корреляцию между *твердостью* породы, ее *деформацией* и ее *высотой*; и, аналогичным образом, ее *мягкостью*, *регулярностью* положения и *низменностью*. Таким образом, линия пластов на английском хребте даун, состоящая из мягкого мела, который крошится под пальцами, будет такой же низкой и непрерывной, как на а на рис. 16 (стр. 151); пласты в горах Юра,

состоящие из твердого известняка, для разрушения которого требуется сильный удар молотка, будут такими же высокими и волнистыми, как на б; а хребты Альп, состоящие из сланцевых кристаллитов, поддающихся только стальным клиньям или пороху, будут такими же высокими и как дикая структура, как на с.. Без этой благотворной связи твердости материала с высотой горные хребты либо не могли бы существовать, либо не были бы пригодны для жизни. В их нынешнем великолепном виде они не могли существовать; и каковы бы ни были их формы, частые падения и осыпания, которые не имеют большого значения на низких утесах Гастингса, Дувра или Лайма, были бы фатальными для населения нижележащих долин, когда они происходили с высоты восьми или десяти тысяч футов.

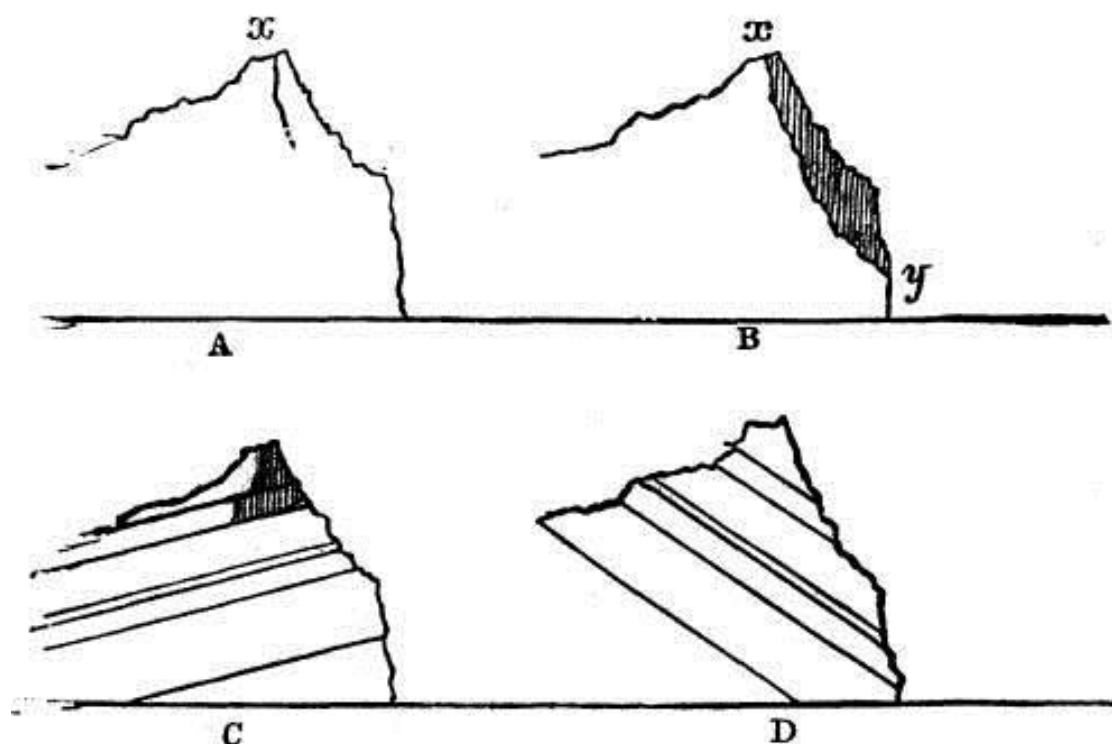


Рис. 19.

§ 2. Но этого упрочнения материала само по себе было бы недостаточно для обеспечения безопасности жителей. Если читатель еще не ознакомлен с геологическими фактами, он, несомненно, был поражен выделением *слоистой* структуры во всех примерах формы гор, приведенных в предыдущей главе; и, должно быть, спросил себя, почему горы всегда построены таким образом, как каменная кладка, а не компактными массивами? Итак, верно, что согласно современным геологическим теориям, слоистая структура была необходимым следствием способа накопления материалов; но не менее верно и то, что эта слоистая структура в настоящее время является основным средством обеспечения стабильности массива, и с такой особой точки зрения ее следует рассматривать как благоприятное назначение. Эта структура заставляет каждую гору принимать наиболее безопасный контур, на который она способна при данных обстоятельствах потрясения. Если бы все это состояло из аморфной массы камня, как на А, [рис. 19](#), трещина, начинающаяся сверху, как на х в А, могла бы постепенно распространяться вниз в направлении х у в В, пока вся масса, обозначенная тенью, не отделилась и не упала. Но когда вся гора расположена слоями, как на рисунке С, трещина, начинающаяся наверху, заканчивается в самом верхнем слое, или, если она распространяется на следующий, она будет в другом месте, и отдельные блоки, отмеченные заштрихованными участками, конечно, все так же надежно удерживаются на своих местах, как и до образования трещины. Если бы русла действительно наклонялись к

обрыву, как в точке D, опасность была бы больше; но если читатель обратится к любому из приведенных до сих пор примеров формы гор, он обнаружит, что универсальная тенденция способов возвышения заключается в том, чтобы заставлять русла наклоняться *в сторону* от обрыва и строить всю гору в форме C, что обеспечивает максимально возможную степень безопасности. Почти все горы, возвышающиеся непосредственно над густонаселенными районами, хотя и могут казаться обособленными вершинами, на самом деле представляют собой не что иное, как плоские ряды скал, заканчивающиеся стенами утесов такого совершенно безопасного вида; и частью нашей задачи в следующей главе будет довольно подробное изучение того, каким образом возвышенные и угрожающие формы почти обманчиво принимают горные сооружения, которые сами по себе столь просты и надежны.

§ 3. Однако цель Великого Строителя заключалась в том, чтобы придать высочайшим вершинам гор образцы формы, более странной и величественной, чем любая из тех, которые могли быть достигнуты сооружениями, столь благотворно приспособленными к благополучию человеческой расы. И допуск других способов возвышения, более ужасающих и менее безопасных, происходит точно пропорционально возрастающему присутствию в местности таких условий, которые по другим причинам делают ее маловероятной для проживания или неспособной быть таковой. Там, где почва богата, а климат мягкий, холмы низкие и безопасные;⁵² по мере того, как почва становится беднее, а воздух острее, они приобретают более опасные и гордые формы; и их предельный ужас проявляется только там, где их обломки падают на непроходимый лед, и грохот их разрушения могут услышать только горный козел и орел.

§ 4. Безопасность нижних гор зависит, как только что было замечено, от их склонности разделяться на пласты. Но легко понять, что наряду с безопасностью такая структура предполагает некоторое однообразие внешнего вида; и что возможность образования разлома, подобного тому, что показан на последнем рисунке, расширяющегося без ограничения, так что сразу отделяется какая-то обширная часть горы, была бы средством получения случайных форм гораздо большей ужасности. Соответственно, мы обнаруживаем, что слоистая структура нарушена в центральных вершинах; что на самом деле они наделены этой способностью или, если мы предпочитаем так расценивать это, подвержены этой слабости - раздиранию по всей длине на вертикальные пласты; и что с этой целью они обычно состоят из бесструктурной и массивной породы, которую мы охарактеризовали термином "компактный кристалл".

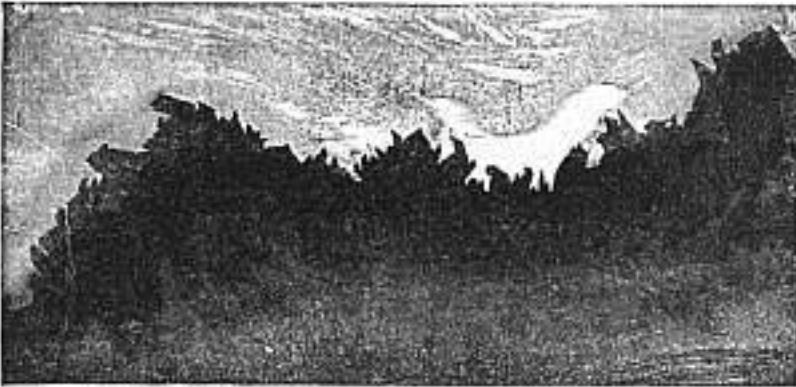
§ 5. Это, действительно, не универсально. Иногда случается, что ближе к центру больших горных хребтов обычные слоистые породы когерентных групп затвердевают до более плотной прочности, чем обычно для них; и из затвердевшей массы вырубается вершина или ряд вершин, как будто из цельного блока. Так, хорошо известная Дент-дю-Миди в Бексе, гора, представляющая особый интерес для английских путешественников, посещающих различные гостиницы и пансионы, которые сейчас сверкают вдоль берегов Женевского озера в Веве, Кларенсе и Монтре, вырублена в горизонтальных пластах скалы, которые в вечернем свете можно различить по их темным и светлым линиям вдоль ее склонов, похожим на ряды каменной кладки; настоящая форма горы представляет собой гребень крутой крыши дома, зазубренный и изломанный наверху, так что, если смотреть вблизи Сен-Мориса, оконечность гребня видна как на ладони. появляется острая пирамида. Вмятина Моркля, противоположная вмятине Миди, уже была замечена и изображена на [пластине 29](#), рис. 4. Аналогичным образом Маттерхорн вырезан из блока почти горизонтальных пластов гнейса. Но во всех этих случаях материалы настолько затвердевают и соединяются друг с другом, что по сути образуют одну сплошную массу, и когда формы должны иметь максимально смелый

характер, эта твердая масса не расслаивается и представляет собой компактную кристаллическую породу.

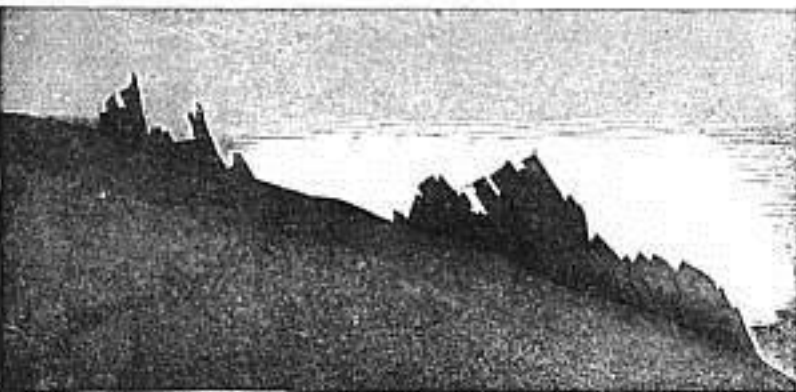
§ 6. Глядя из Женевы в утреннем свете, когда Монблан и сопутствующие ему холмы кажутся темными на фоне рассвета, почти каждый путешественник, должно быть, был поражен примечательной грядой зубчатых вершин, которые ограничивают горизонт непосредственно к северо-востоку от Монблана. В обычную погоду они кажутся единой цепью, но если случается, что какие-либо облака или туманы проникают в сердце группы, она разделяется на два хребта, более низкий и высокий, как на рис. 1, [фото 29](#), из которых самая верхняя и более удаленная цепь является настоящим гребнем Альп, а нижняя и более темная линия состоит из подчиненных вершин, которые образуют южную сторону долины Шамуни и поэтому обычно известны как "Эгильи Шамуни".



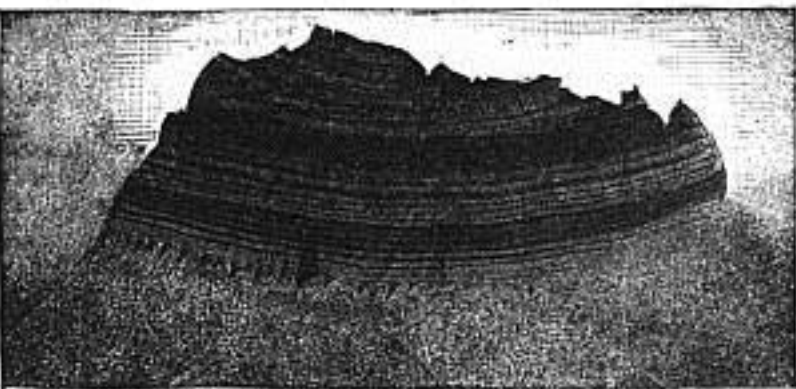
1.



2.



3.



4.

Дж. Раскин.

Дж.К. Армитидж.

29. Неоднозначная структура.

Хотя на самом деле эти два хребта разделены примерно восемью или девятью милями, они являются частью одной и той же системы горных пород. Они оба являются наиболее примечательными примерами структуры компактных кристаллических вершин, и их зубчатые и спиралевидные очертания становятся еще более примечательными при любом виде, полученном с них в непосредственной близости от Женевы, поскольку они поднимаются, как показано на рисунке, над двумя длинными склонами сравнительно плоской горы. Самый высокий из них находится в задней части слоистого известнякового хребта, удаленного примерно на двадцать пять миль, чья крутая оконечность, нависающая над маленькой деревушкой Сен-Мартин, хорошо известна под названием Эгиль-де-Варенс. Ближайшая линия - это край другой известняковой горы, называемой Пти-Салев, в пяти милях от Женевы. И, таким образом, мы имеем два диапазона кристаллических пород, противопоставленных двум диапазонам когерентных пород, оба имеют свои отличительные черты: один - вертикальную трещиноватость, другой - непрерывность уровней, развитые в огромных масштабах. Я не знаю ни одной другой точки зрения в Европе, где основные характеристики этих двух формаций были бы так близко и наглядно показаны.

§ 7. Я также не могу представить себе ни одного человека, задумчиво рассматривающего более отдаленный хребет, не испытывая сильного любопытства к методу создания его первой скульптуры. То, что длинные берега и скалистые поля должны подниматься в виде склонов и обрываться по их краям в утесы, какими бы таинственными ни были детали операции, все же мыслимо в основных обстоятельствах без каких-либо больших усилий воображения. Но вырезание этих огромных обелисков и шпиль из бесконечно более твердого камня; изваяние всех резных башенок на недоступном и спокойном возвышении этого великого собора — как и когда это было создано? Прежде чем можно будет оценить масштаб и трудность такого вопроса, необходимо более полно объяснить масштаб и характер рассматриваемых пиков.

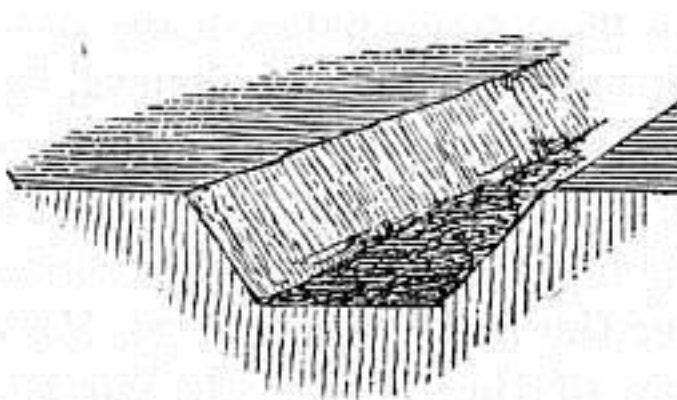


Рис. 20.

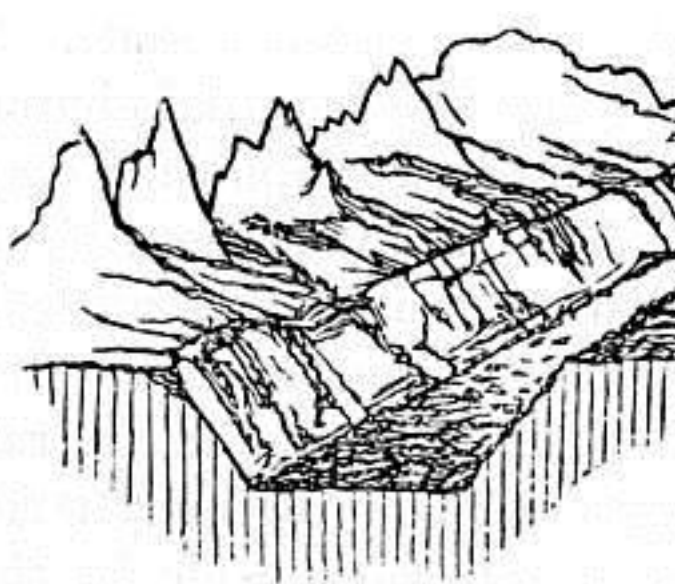


Рис. 21.

§ 8. Долина Шамуни, хорошо просматриваемая, независимо от небольших оврагов и неровностей, представляет собой не что иное, как глубокую траншею, вырытую между двумя почти непрерывными горными хребтами, вырытую с прямою и ровностью, которые делают ее пейзаж в некоторых отношениях более однообразным, чем в любой другой альпийской долине. С каждой стороны он ограничен дерновыми берегами, затемненными сосновым лесом, поднимающимися под ровным наклоном на высоту около 3000 футов, так что лучше

всего его можно представить как своего рода сухой ров, который, если его перерезать поперек, будет иметь форму, обычно показанную на [рис. 20](#); наклонный берег с каждой стороны имеет высоту около 3000 футов, или ров глубиной около трех пятых мили по вертикали. Затем, на вершине берега, по обе стороны и немного в стороне от края рва, возвышаются хребты великих гор в виде разрушенных гребней и пирамид из голых скал, присыпанных снегом. Те, что находятся на южной стороне долины, возвышаются еще на 3000 футов над берегом, на котором они стоят, так что каждую из масс, представленных на [рис. 21](#), лучше всего можно описать как своего рода египетскую пирамиду, 53 высоты Сноудена или Бен-Ломонда, высеченную из цельной скалы и установленную на выступе большого берега, граничащего с долиной. Затем хребет завершает Монблан, более высокое и тяжелое скопление таких вершин, покрытых глубоким снегом. Ледники большей или меньшей протяженности спускаются между скальными пирамидами, а один, питающийся из их самых больших углублений, даже стекает по берегу в долину. На [рис. 2254](#) грубо показаны реальные контуры гор, включая сам Монблан, на его южной стороне. Диапазон вершин, *b*, *p*, *m*, о которых уже говорилось, известен как "Эгиль Шамуни". Они составляют лишь очень малую часть огромного множества подобных и, по большей части, более крупных вершин, составляющих цепь Монблана и получивших у савояров название эгиль, или игл, из-за их особенно острых вершин. Формы этих Эгилей, достаточно замечательные сами по себе, тем не менее постоянно преувеличиваются как воображением путешественника, так и художниками, чьи изображения их находят самое искреннее признание. Рис. 1 на [табличке 30](#) точно скопирован с изображения одной из этих гор на табличке, недавно опубликованной в Женеве. Рис. 2 на той же табличке изображены истинные очертания самой горы. О преувеличениях в другом мне скоро придется сказать больше; пока же я ссылаюсь на это просто как на доказательство того, что я сам не преувеличиваю, приводя [рис. 22](#), показывающий общие характеристики этих вершин.

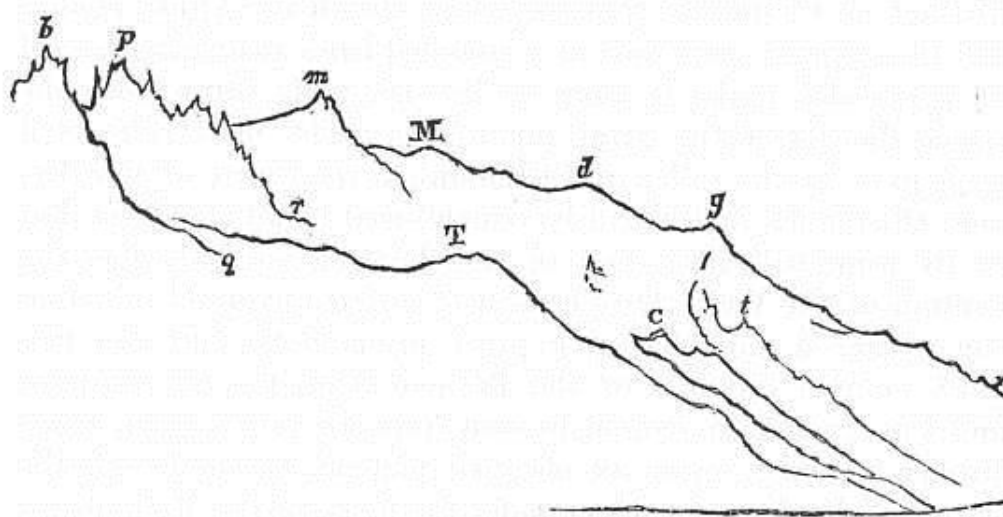


Рис. 22.

§ 9. Итак, вот проблема, требующая рассмотрения, — каким образом горы таких неровных и обрывистых очертаний и высотой не менее 3000 футов первоначально были вырезаны из самых твердых пород и установлены в их нынешнем положении на вершине зеленого и пологого берега, который их поддерживает.

"По чистой случайности", - отвечает читатель. "Однородный берег с таким же успехом мог быть самым высоким, и разбитые гранитные пики возвышались по его бокам или у его подножия. Это всего лишь случайное образование долины Чамуни".

Нет, это не так. Хотя, как бы для того, чтобы более четко представить проблему перед мыслями людей, обозначив структуру там, где пейзаж наиболее привлекателен, в Шамуни формация более отчетлива, чем где-либо еще в альпийской цепи; тем не менее общее состояние округлого берега, поддерживающего зубчатые или пирамидальные вершины, более или менее прослеживается по всему району великих гор. Самым знаменитым местом, рядом с долиной Шамуни, является центр Бернского нагорья; и все путешественники должны помнить, что в его главной долине, долине Гриндельвальда, не только вершина Веттерхорна представляет собой острую пирамиду, возвышающуюся на выступающем плече большого

мыса, но и две наиболее примечательные вершины Бернских Альп, Шрекхорн и Финстераархорн, вообще не видны из долины, поскольку отброшены далеко назад на возвышенное плато, от которого только выступающая голова или отрог, получивший название из Меттенберга можно увидеть деревню. Настоящие вершины, состоящие в каждом случае из гребня, круто начинающегося с этого возвышенного плато, словно под влиянием нового порыва гневного или амбициозного горного темперамента, можно увидеть, только поднявшись на значительную высоту по склону противоположного массива Фаульхорн.

§ 10. И это, если возможно, еще более примечательно и вызывающе в случае с великими вершинами цепи Альп между Монте-Розой и Монбланом. Взглянув на любую карту Швейцарии, можно увидеть, что район, образующий кантон Вале, на самом деле представляет собой не что иное, как ущелье длиной шестьдесят миль между этой центральной цепью и Альпами кантонов Фрибург и Берн. Это ущелье также, по своей общей структуре, является всего лишь более глубоким и широким *рвом*, чем тот, который уже описан как образующий долину Шамуни. Точно так же она расположена между двумя *горными* грядами; и главные пики точно таким же образом расположены на вершинах этих гряд; и так вызывающе далеко назад, что по всей длине долины ни одна из вершин главной цепи не может быть видна с нее. То, на что обычно указывают путешественникам как на Монте-Розу, является второстепенной, хотя все еще очень колоссальной массой, называемой горой Саас; и это единственная вершина большого размера, которую можно обнаружить из долины на всем ее протяжении; один или два проблеска снега, не в какой-либо выдающейся точке, видны через входы в боковые долины Эволены и т.д.

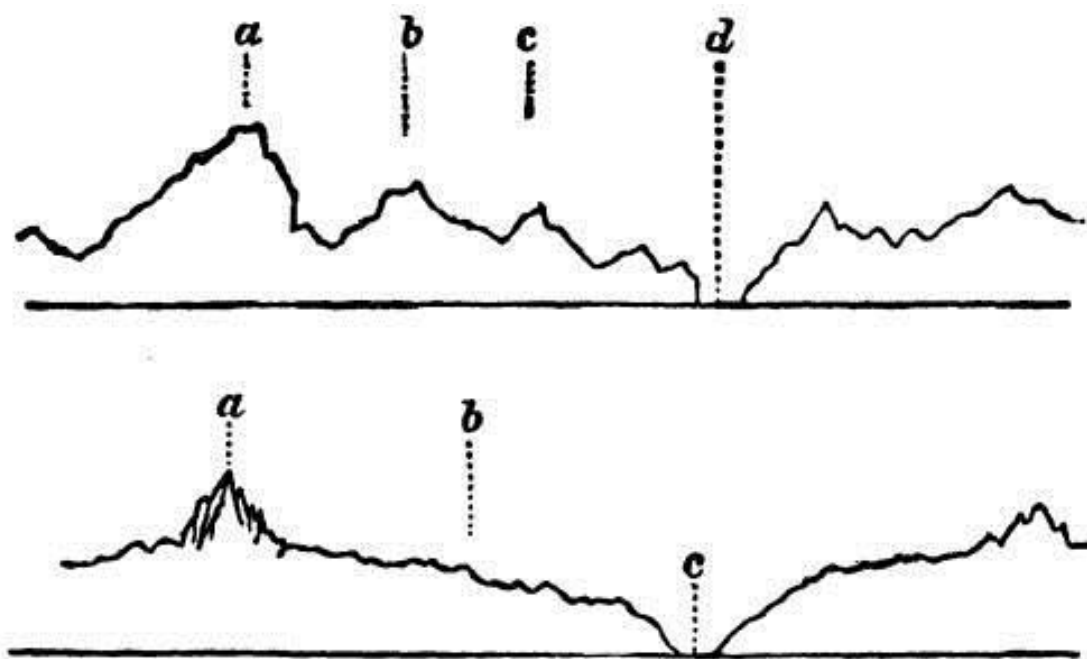


Рис. 23.

§ 11. И это не просто следствие большого *расстояния* от центрального хребта. Было бы достаточно понятно, что горы должны постепенно подниматься все выше и выше к середине цепи, так что вершина в *a* на верхней диаграмме [рис. 23](#) должна быть скрыта промежуточными возвышенностями *b*, *c* от долины в *d*. Но это ни в коем случае не тот способ, которым осуществляется сокрытие. Огромные пики, как показано на *a* на нижней диаграмме, зазубрены, остры и внезапно начинаются из сравнительно безлюдного массива возвышенности, через который прорезан желоб долины Роны, как показано на *c*.

Расчленение берега в районе *b* тысячами ущелий и его подъем, то тут, то там, на более или менее заметные вершины, скрывают реальный факт структуры от случайного наблюдателя. Но чем дольше я оставался среди Альп и чем внимательнее изучал их, тем больше меня поражал тот общий факт, что они представляли собой обширное альпийское плато, или массив возвышенности, на которой почти все высочайшие вершины стояли, как дети, поставленные на стол, в большинстве случаев отодвинутые далеко от края плато, как будто опасаясь их падения. И самые величественные сцены в Альпах получаются не столько из-за нарушения этого закона, сколько из-за того, что одна из великих вершин, по-видимому, подошла к краю стола, чтобы посмотреть вниз, и таким образом внезапно показалась над долиной во всю свою высоту. Так обстоит дело с Веттерхорном и Эйгерским холмами в Гриндельвальде, а также с Гранд-Жорассом над Коль-де-Ферре. Но возвышенный берег или стол всегда отчетливо существует, даже в этих, по-видимому, исключительных случаях; и, по большей части, великим вершинам не позволено подходить к его краю, но они остаются подобными замкам, расположенным далеко друг от друга, окруженным, лига за лигой, сравнительно ровными горными полями, над которыми извиваются и текут пласты ледника, пенясь у подножий темных центральных гребней, подобно прибою огромного морского волнореза, разбивающегося о округлую скалу и оставляющего какой-нибудь ее фрагмент посреди. И результатом такого устройства является своего рода разделение всей Швейцарии на верхний и нижний горный мир; нижний мир, состоящий из богатых долин, окаймленных крутыми, но легкодоступными, поросшими лесом горными склонами, более или менее разделенными ущельями, через которые видны более высокие Альпы; верхний мир, достигнутый после того, как были преодолены первые крутые склоны высотой 3000 или 4000 футов, состоящий из сравнительно ровных, но наиболее пустынных участков вересковых пустошей и скал, наполовину покрытых ледником, и простирающийся до подножий истинных Альп. вершины цепи.

§ 12. Вряд ли есть необходимость указывать на совершенную мудрость и доброту этого устройства, как на обеспечение безопасности жителей высокогорных регионов. Если бы огромные пики поднимались сразу из самых глубоких долин, каждый камень, сорвавшийся с их вершин, и каждая снежная гирлянда, соскользнувшая с их уступов, сразу же обрушились бы на пригодную для обитания землю, над которой не мог пройти ни один год без того, чтобы не зафиксировать какое-нибудь бедствие в виде оползня или схода лавины; в то время как в ходе своего падения и камни, и снег снесли бы леса со склонов холмов, оставив лишь голые следы разрушения там, где сейчас находятся скошенный луг и каштановая поляна. Кроме того, массы снега, сразу же выброшенные в более теплый воздух, весной быстро растаяли бы, вызвав яростное затопление всех крупных рек на месяц или шесть недель. Поскольку к тому времени весь снег растаял, за исключением того, что лежал на самых высоких вершинах в регионах почти вечного мороза, реки в течение лета питались только фонтанами, а в солнечные дни из-за высоких снегопадов вытекали слабые ручейки. При таких обстоятельствах Рона вряд ли была бы больше в Лионе, чем Северн в Шрусбери, и многие швейцарские долины остались бы почти без влаги. Все эти бедствия предотвращаются благодаря своеобразному альпийскому строению, которое было описано выше. Обломки скал и скользящий снег с высоких вершин, вместо того чтобы сразу же сбрасываться в долины, застревают на пустынных уступах, которые повсюду окружают центральные гребни. Мягкие берега, которыми заканчиваются эти выступы, не пересеченные падающими обломками, покрыты богатейшим лесом; в то время как снежные массы, наваленные на выступ над ними, в климате, не столь теплом, чтобы они быстро растаяли весной, и не столь холодном, чтобы защитить их от всей силы летнего солнца, либо превращаются в ледники, либо остаются на медленно истощающихся полях даже до конца года, — в любом случае они

снабжают постоянными, обильными и регулярными потоками деревни и пастбища внизу, а остальную Европу - благородными и судоходными реками.

§ 13. То, что такая структура является наилучшей и мудрейшей из возможных, действительно, является достаточной причиной для ее существования; и многим людям может показаться бесполезным задавать дальнейшие вопросы относительно ее происхождения. Но я с трудом могу представить себе человека, стоящего лицом к лицу с одной из этих башен центральной скалы и при этом не спрашивающего себя: действительно ли это первая работа Божественного Мастера, на которую я смотрю? Была ли огромная пропасть сформирована Его пальцем, как Адам был создан из праха? Были ли его расщелины и выступы вырезаны на нем его Создателем, как буквы были на Скрижалях Закона, и было ли оно таким образом оставлено нести свое вечное свидетельство о Его благодеянии среди этих небесных облаков? Или это потомок древней горной расы, существующей по определенным законам рождения и выносливости, смерти и одряхления?

§ 14. В ответе не может быть никаких сомнений. Сама скала отзывается на звук падающего камня или раскалывающейся вершины. Оно *не* такое, каким было когда-то. Эти пустынные лиги вокруг его подножия усеяны обломками того, чем оно было. На этих, возможно, из всех гор, знаки упадка написаны наиболее ясно; вокруг них наиболее мрачно раскинулись памятники их гордости и знаки их унижения.

- Тогда кем же они были когда-то?

И снова единственный ответ: "Узри облако".

Их форма, насколько может проследить человеческое зрение, является формой вечного разложения. Никакая ретроспектива не может поднять их из руин или вывести за пределы закона их вечной судьбы. Существующей науке может быть брошен вызов сформировать, с малейшей долей вероятности, какую-либо концепцию первоначального вида кристаллической горы; за ней нельзя проследить ни по высоте, ни по ее связи с другими горами. Ни один глаз никогда не "видел его сущность, хотя и несовершенную"; его история - монотонная череда терпения и разрушения: все, что мы можем определенно знать о нем, это то, что когда-то он был больше, чем сейчас, и он только разрастался и продолжает разрастаться, исчезая в бездне неизвестного.

§ 15. И все же это единственное несомненное свидетельство не должно оставаться совсем без внимания; и хотя мы со всей скромностью уклоняемся от попыток теоретизировать относительно скрытых процессов, мы не должны отказываться следовать, насколько это нас заведет, ходу мысли, который, кажется, отмечен бросающимися в глаза и последовательными явлениями. Точно так же, как форма более низких гор, по-видимому, была создана определенными подъемами и изгибами их некогда ровных пластов, так и форма этих более высоких гор, по-видимому, была создана определенными отколами от их прежней возвышенной массы. Если этот процесс и кажется в любом случае сомнительным, то в меньшей степени это касается более высоких холмов. Нам нелегко поверить, что крутые известняковые утесы на одной стороне долины, ныне кажущиеся надежными и незыблемыми, когда-либо соединялись со скалами на другой стороне; но мы не можем без колебаний признать, что вершина, которую мы видим, сбрасывающей со всех сторон гранитные обломки, подобно тому, как увядающая роза сбрасывает листья, когда-то была больше, чем есть, и нынешним характером своих форм обязана главным образом способам своего уменьшения.

§ 16. Твердо придерживаясь этой подсказки, мы должны затем принять во внимание другой факт, не менее важный, — что по всему округлому склону нижней горы, где бы они ни были сколько-нибудь защищены от повреждений временем, все еще видны следы древних ледников. Я не буду здесь вдаваться в подробности относительно способа различения следов ледников. Достаточно сказать, что след, так сказать, ледника так же легко распознать, как и след любого хорошо известного животного; и что с той уверенностью, которую мы должны испытывать, утверждая, что лошадь прошла по мягкой дороге, на которой все же сохранились отпечатки ее подков, можно заключить, что ледники Альп когда-то были втрое или вчетверо больше, чем сейчас; так что не только берега нижних гор были когда-то покрыты ледяными покровами, но даже сама великая долина Роны была ложем огромного "Mer de Glace", озера, покрытого льдом. который простирался за пределы Женевского озера до склонов Юры.[55](#)

§ 17. Из того, что уже было отмечено о действии ледника, читатель не может не знать, что его универсальный эффект заключается в округлении и сглаживании контуров гор, подвергшихся воздействию; так что ледник можно рассматривать как огромный инструмент трения, белую наждачную бумагу, медленно, но неотвратимо наносящуюся на все неровности холма, который он покрывает. И этот эффект, конечно, наибольший, когда лед течет быстрее всего и содержит больше вкрапленных камней; то есть ближе к нижней части горы его больше, чем вблизи ее вершины.

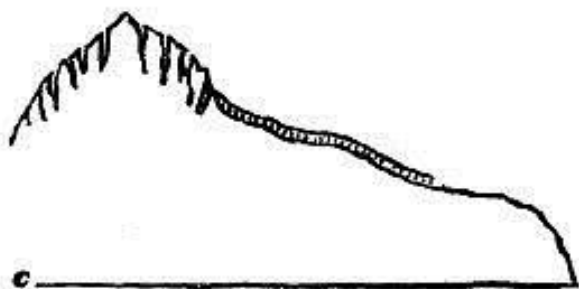
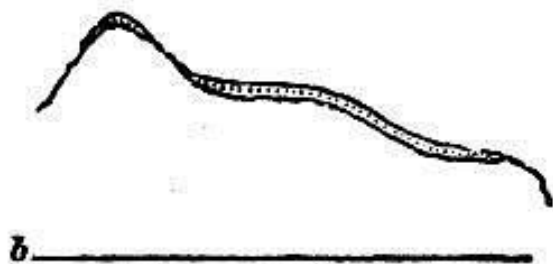
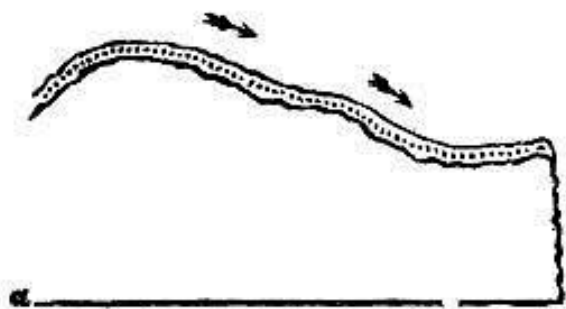


Рис. 24.

Предположим теперь цепь гор, возвышающихся в произвольной форме, но, конечно, самых высоких только там, где сила воздействия была наибольшей, — то есть в центре цепи, — и представляющих любой профиль, такой как *a*, [рис. 24](#); заканчивающийся, возможно, обрывом вторичного утеса, и весь покрытый толстым слоем ледника, обозначенного пятнистым пространством и движущегося в направлении стрелок. Поскольку он стирает гору, совсем не на вершине, а всегда все больше и больше по мере того, как она спускается, со временем контур склона холма уменьшился бы до формы *b*. Но в этот момент снег начал бы сползать с центрального пика и оставлять его скалы открытыми для воздействия атмосферы. Предположим, что эти породы склонны распадаться на вертикальные пласты, вершина вскоре раскололась бы до такой формы, как у *x*; и хлопья снова разделились бы и

упали, и мы получили бы условия, подобные тем, что были у у. Тем временем ледник все еще непрерывно выполняет свою работу на нижнем берегу, последовательно придавая горе очертания с и d, в которых формы х и у последовательно заменяют первоначальную вершину. Но уровень всего склона горы сейчас настолько снизился, что ледник сам по себе переместился в более теплый климат и произвел свое собственное разрушение. Она постепенно редела и во многих местах, наконец, исчезла, оставив только голые округлые горы и языки льда, все еще поднимающиеся с вершин над ними.

§ 18. Таково реальное состояние Альп на данный момент. Я не говорю, что они в действительности подверглись какому-либо подобному процессу. Но я считаю правильным предложить читателю это предположение, скорее с целью объяснить, каков внешний вид вещей на самом деле, чем с каким-либо желанием, чтобы он принял эту или любую другую теорию по этому вопросу. Для описания Бреши де Роланда легче сказать, что она выглядит так, как будто пэр действительно разрезал ее ударом меча; но было бы несправедливо делать вывод, что описатель искренне желал, чтобы это предположение было принято в качестве объяснения происхождения оврага. Точно так же читатель, который проследил этапы теории, которую я только что предложил, будет иметь более четкое представление о реальном облике и анатомии Альп, чем я мог бы дать ему любым другим способом. Но он может принимать всерьез столько теории, сколько ему заблагорассудится, или так мало.⁵⁶ Только я вполне убежден, что чем больше человек знакомится с цепью Альп, тем больше, вольно или невольно, у него возникает мысль о том, что это всего лишь остатки больших масс — осколки и фрагменты, как от выброшенных на берег затонувших судов, большая часть которых унесена волнами; и тем больше он будет убежден в существовании двух различных областей, одна как бы подо льдом, другая над ним, — одна из подвергшихся, другая из выступающих горных пород; нижняя часть стерта действием ледников. и дожди, тем сильнее раскалывающиеся и распадающиеся на куски в результате естественного распада.

§ 19. Я, однако, не настаиваю ни на догадках, ни на дальнейших исследованиях; я уже изложил все, что необходимо, чтобы дать читателю полное представление о различных подразделениях горной формы. Теперь я перехожу к более подробному изучению объектов, представляющих живописный интерес; и чтобы сделать это более удобно, я приму в описании порядок, который природа, по-видимому, приняла при формировании; начиная с таинственной твердости центральных кристалликов и спускаясь к более мягким и низким породам, которые, как мы видим, в некоторой степени изменены все еще действующими незначительными силами. Поэтому мы рассмотрим: 1. живописные явления центральных вершин; 2. явления вершин более низких гор вокруг них, которым мы сочтем удобным дать отличительное название гребней; 3. образование Пропастей, называемых так в собственном смысле; затем общий вид берегов и склонов, образованных действием воды или падающих обломков на склонах или у подножий гор; и, наконец, удалим, если возможно, несколько незаслуженных насмешек, брошенных в адрес наших самых привычных слуг - Камней. Каждой из этих тем мы сочтем необходимым посвятить отдельную главу.

⁵² Может показаться, что я должен был поменять местами эти предложения и написать, где холмы низкие и безопасные, климат мягкий и т.д. Но это не так. Невозможно показать предшествующую причину, по которой Мон-Червен или Финстераархорн не должны были резко подниматься над равнинами Ломбардии, а не над ледниками.

53 В настоящее время я использую термины "пирамида" и "пик", чтобы дать приблизительное общее представление о внешнем виде этих холмов. Оба условия, как мы увидим в следующей главе, должны приниматься с ограничениями.

54 Этот грубый набросок дан просто для справки, поскольку мне часто придется говорить о конкретных горных массивах, обозначенных буквами на схеме под ним, а именно:

b. Aiguille Blaitière.	M. Mont Blanc (summit).	T. Tapia.
p. Aiguille du Plan.	d. Dôme du Gouté.	C. Montagne de la Côte.
m. Aiguille du Midi.	g. Aiguille du Gouté.	t. Montagne de Taconay.

q и *r* указывают только станции.

55 Следы ледников на гнейсах большого угла напротив Мартиньи - самые великолепные, которые я когда-либо видел в Альпах; те, что выше Триентского канала, между Валорсином и долиной Роны, самые интересные.

56 Для получения дополнительной информации о ледниках и их вероятном действии читателю следует обратиться к работам профессора Форбса. Я полагаю, что эта теория образования верхних пиков была предложена им и недавно отвергнута мистером Шарпом, который считает, что большой берег, о котором говорится в тексте, изначально был морским дном. Но в этой главе я просто изложил результаты моих собственных наблюдений за Альпами; поскольку, не надеясь найти время для доступного изучения объемистых работ по этим предметам, я счел за лучшее ничего не читать (за исключением важнейшего эссе Форбса о ледниках, несколько раз цитируемого в тексте) и, следовательно, предоставить, во всяком случае, силу независимого свидетеля тем впечатлениям, которые я получил от реальных фактов; к де Соссюру, всегда добросовестному записывателю этих фактов и моему первому магистру геологии, время от времени обращались за информацией о местностях, которых я не имел. удалось обследовать.

ГЛАВА XIV.

РЕЗУЛЬТИРУЮЩИЕ ФОРМЫ: —ВО-ПЕРВЫХ, AIGUILLES.

§ 1. В предыдущих главах я всегда старался удерживать взгляд читателя на широком аспекте вещей и разделять для него горные массивы на наиболее отчетливо понятные формы. Теперь мы должны согласиться приложить больше усилий и наблюдать более внимательно.

§ 2. Я начинаю с Эгилей. На [рис. 24, стр. 170](#), на *a* предполагалось, что масса была поднята выше всего только там, где подъемная сила была наибольшей, поскольку состояла из одного вещества с берегом или утесом внизу. Но вряд ли это когда-либо *бывает* из одного и того же вещества. Почти всегда он состоит из компактных кристаллинов и ряда сланцевых кристаллинов; или, если он состоит из сланцевых кристаллинов, то ряд состоит из сланцевых когерентов. Банка почти всегда более мягкая из двух.⁵⁷

Разве это не чудесно? Разве это не в точности так, как если бы вещество было приготовлено мягким или твердым со скульптурным расчетом того, что с ним нужно было сделать; мягким,

чтобы ледник сформовал форму, а поток разделил; твердым, чтобы стоять вечно, занимая центральное место в величии горы.



Рис. 25.

§ 3. Далее, следовательно, возникает вопрос, как эти компактные кристаллические линии и сланцевые кристаллические линии соединяются друг с другом? В геологической науке давно стал общепризнанным фактом тот факт, что наиболее важные горные хребты поднимают и поддерживают на своих склонах пласты горных пород, которые образуют нижние группы холмов вокруг них, примерно так, как показано на разрезе [рис. 25](#), где темная масса обозначает твердые породы великих гор (кристаллические линии), а более светлые линии по бокам указывают на преобладающее направление пластов на соседних холмах (когерентных), в то время как пятнистые участки представляют гравий и песок, из которых обычно состоят великие равнины. Но не было столь общепризнанным, хотя Де Соссюр давно указал, что большие центральные группы часто сами состоят из слоев, лежащих в прямо противоположном направлении; так что, если мы тщательно проанализируем структуру темной массы в центре [рис. 25](#), мы обнаружим, что она расположена линиями, которые наклоняются вниз к центру; ее бока состоят из сланцевой кристаллической породы, а вершина - из компактных кристаллических линий, как на *а*, [рис. 26](#).

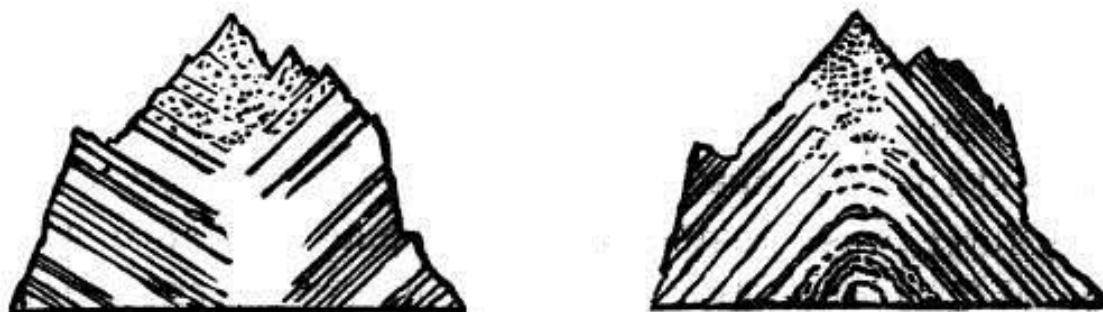


Рис. 26.

Говоря о скульптуре центральных вершин в предыдущей главе, я не упоминал о *природе* скал на берегах, на которых они стояли. Диаграмма на *а*, [рис. 27](#), представляющая исходное состояние, и на *б* - результирующее состояние, по сравнению с [рис. 24](#), [стр. 170](#), более полно иллюстрирует изменение.⁵⁸

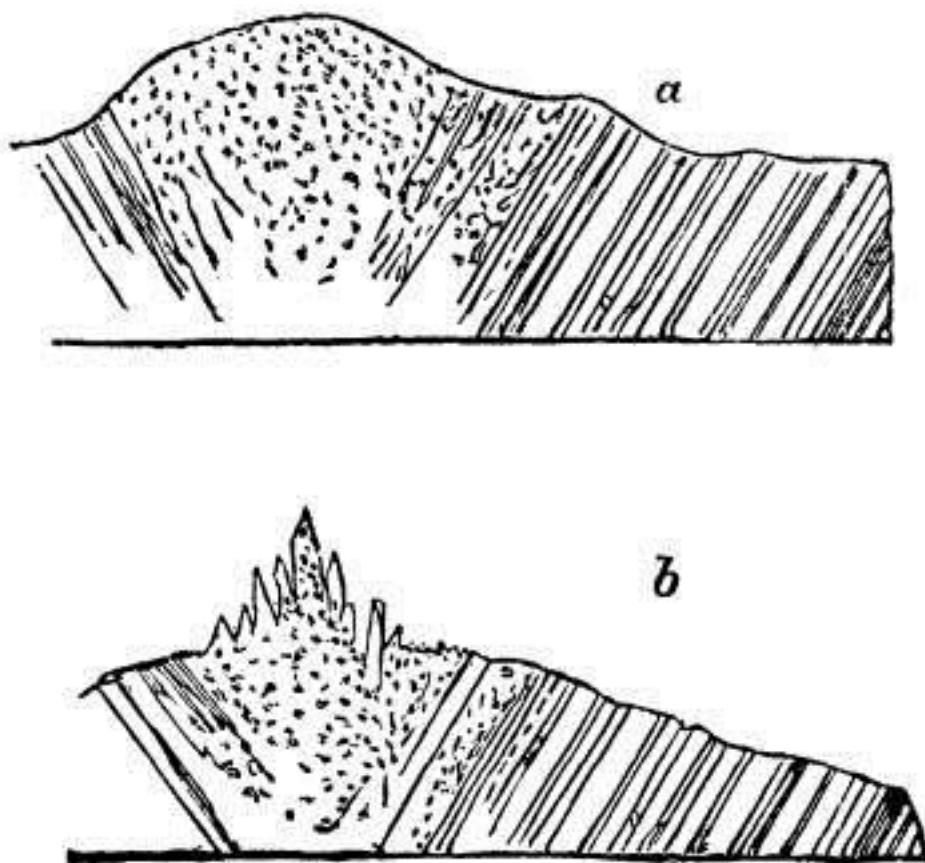


Рис. 27.

§ 4. В настоящее время для нас не имеет значения, по каким вторичным законам в конечном счете может быть обнаружено возникновение этой структуры; все, что нам необходимо отметить, - это благодетельное, которое предназначило ее для гор, которым суждено принять самые смелые формы. Ибо в какие бы очертания они ни были вылеплены насилием или временем, с первого взгляда становится очевидным, что их стабильность и безопасность всегда должны быть максимально возможными при данных обстоятельствах. Предположим, например, что вершина имеет такую форму, как *a* на [рис. 26](#), тогда, каким бы крутым ни был склон с обеих сторон, все равно нет шансов, что один кусок скалы соскользнет с другого; но если бы пластам, расположенным так же, как на *b*, были приданы те же очертания, что и на пластах, расположенных под ними, неподдерживаемые массы могли бы соскользнуть в любой момент, если бы не неровности поверхностей. Далее, на второстепенных участках контура склонность вершины в *a* всегда будет заключаться в том, чтобы принимать очертания, подобные очертаниям в *a* на [рис. 28](#), которые, конечно, совершенно безопасны; но склонность ложа в *b* на [рис. 27](#) будет заключаться в том, чтобы ломаться в очертания, подобные очертаниям в *b* здесь, которые все опасны не только с точки зрения вероятности обрушения каждого из нескольких участков, но и с точки зрения способа, которым они будут *доставлять* упавшие фрагменты от одного к другому. Камень, оторвавшийся от любой части вершины в точке *a*, был бы пойман и остановлен на выступе под ним; но фрагмент, оторвавшийся от *b*, не удержался бы до тех пор, пока не достиг бы долины серией ускоряющихся прыжков.



Рис. 28.

§ 5. В то время как, однако, безопасная и благородная форма, представленная в *a* на фиг. 26 и 28 по большей части предназначены для обозначения самых высоких гор, контуры на *b* на каждом рисунке постоянно встречаются среди второстепенных хребтов, в которых, в меньшем масштабе, они образуют некоторые из самых устрашающих и фантастических форм обрывов; не совсем без опасности, как это было устрашающе продемонстрировано многими "обвалами" среди известняковых групп Альп; но с гораздо меньшей опасностью, чем могло бы возникнуть из-за разрешения таких форм среди более высоких холмов; и с побочными преимуществами, которые нам придется сейчас рассмотреть. Тем временем мы возвращаемся к рассмотрению вышестоящих групп.

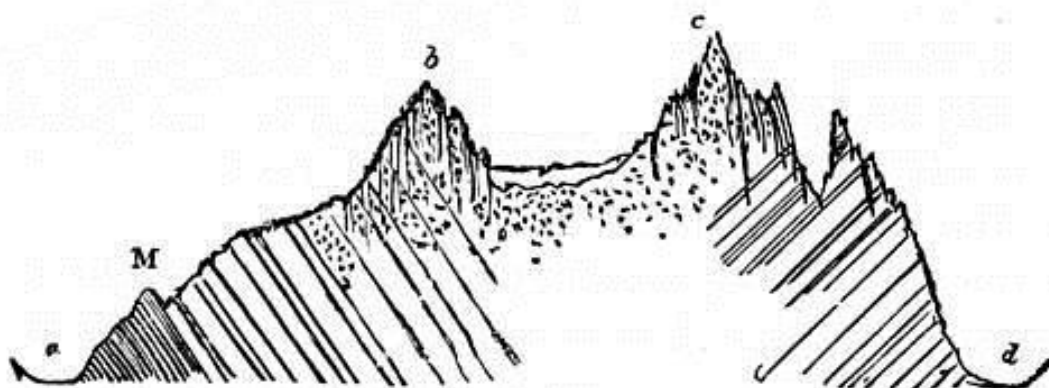
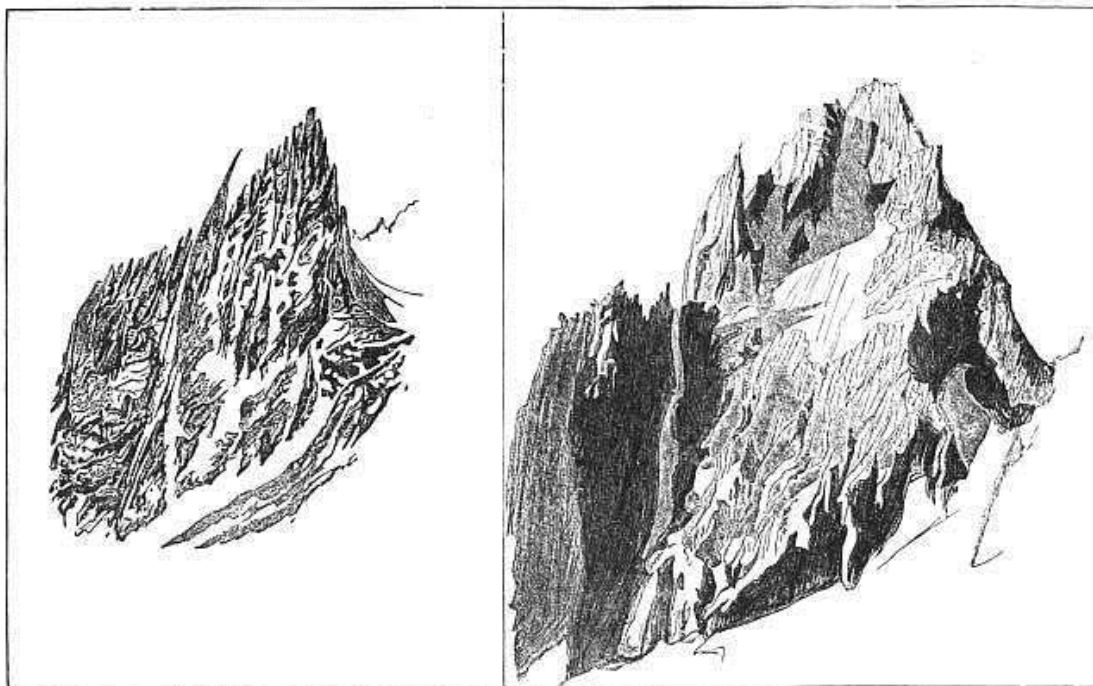


Рис. 29.

§ 6. Читатель, без сомнения, уже знает, что цепь Монблана ограничена двумя большими долинами, идущими параллельно друг другу и, по-видимому, вырытыми специально для того, чтобы путешественники могли пройти фут за футом вдоль каждой стороны Монблана и его эгилей и таким образом исследовать каждую вершину подряд. Одна из этих долин - долина Шамуни, другая, одна половина которой называется Алле Бланш, а другая - Валь Ферре, город Кормайор находится недалеко от ее центра, где она выходит к Валь д'Аоста. Теперь, если разрезать цепь Монблана прямо поперек, от долины к долине, через двойной хребет Эгиль, то участок будет [59](#) как [на рис. 29](#) здесь, на котором *a* - долина Шамуни, *b* - хребет Эгиль-де-Шамуни, *c* - хребет Жан, *d* - долина Кормайор.....



30. Эгиль Шармоз.

Небольшой выступ под буквой "М" предназначен для обозначения приблизительного положения столь хорошо известного "Монтанверта". Это большая слабость, если не сказать хуже, чем слабость, со стороны путешественников - всегда превозносить главным образом то, что, по их мнению, видели или могут увидеть наименьшее количество людей. Я много лазал и бродил по сердцу высоких Альп, но никогда еще не видел ничего, что могло бы сравниться с видом, открывающимся из хижины Монтанверта; и поскольку это место с каждым годом посещает все большее число туристов, я подумал, что лучше всего выбрать окружающие его горы в качестве основных объектов нашего исследования.

§ 7. Небольшое возвышение, оставшееся под М, действительно указывает высоту Монтанверта на флангах Эгиль, но не совсем точно указывает его местоположение, которое находится несколько позади горного массива, который, как предполагается, прорезан участком. Но вершина Монтанверта на самом деле образована, как показано на рисунке М, гребнями наклонных пластов сланцевых кристаллитов. Каждый путешественник должен помнить крутые и гладкие скалистые уступы, похожие на наклонные стены, по которым и по выступам которых тропинка спускается от хижины к краю ледника. Эти наклонные стенки образованы внутренними сторонами кристаллических слоев, ⁶⁰ которые видны в выемке за буквой М.

§ 8. К этим слоям мы вскоре вернемся, нашей целью сейчас является изучение эгюиля, который на Монтанвере образует наиболее заметный горный массив справа от наблюдателя. В Шамуни он известен как Эгюий де Шармоз и отличается очень острым рогом или выступом на боку, который обычно привлекает внимание путешественника как одна из самых необычных второстепенных особенностей вида с горы Монтанверт. Большая масса всего эгюиля и истинный контур этого рога тщательно показаны на [фото 30](#), рис. 2, так, как они видны при утреннем солнечном свете. *Впечатление*, которое путешественники обычно уносят с собой, я полагаю, можно почерпнуть из рис. 1, факсимильной копии одной из литографий, с жадностью приобретенных английскими путешественниками в магазинах Шамуни и Женевы, как дающей точное представление об этой эгюии, увиденной на Монтанверте. Стоит увековечить этот пример идеального пейзажа девятнадцатого века,

популярного в то время, когда работы Тернера были объявлены публикой экстравагантными и неестественными.

§ 9. Этот пример общего идеала эгиля, однако, полезен в другом отношении. Это показывает сильное впечатление, которое оставляют эти горы Шамуни, о том, что они выше всех других - остроконечные и занозистые, разделяющиеся более или менее на стреловидные шпиль; и это указывает на другой и очень любопытный их характер, а именно на то, что эти шпили склонны быть несколько изогнутыми.

Оба эти впечатления частично верны, и на них нужно настаивать, очищая их от расплывчатости или преувеличения.

Итак, во-первых, это сильное впечатление остроконечности и духовной обособленности всегда создается при наименьшей возможной *опасности* для путешествующей и восхищающейся публики; ибо если бы в действительности эти гранитные горы когда-либо разделялись на настоящие шпили или заостренные точки, хотя бы отдаленно напоминающие этот популярный идеал на [табличке 30](#), Монтанвер и Мер-де-Глас были бы так же недоступны, разве что с риском для жизни, как окопы осажденного города; а непрерывное падение раскалывающихся обломков превратило бы даже долину Сан-Франциско в пустыню. Сам Шамуни превратился в каменистое запустение.

§ 10. Возможно, при описании гор с любой попыткой дать некоторое представление об их возвышенных формах, ни одно выражение не приходит на ум чаще, чем слово "пик". И все же любопытно, как редко, даже среди самых грандиозных хребтов, можно найти пример горы с несомненной вершиной в истинном смысле этого слова, заостренной на вершине и круто уходящей со всех сторон; возможно, не более пяти вершин в цепи Альп, Финстер—Аархорн, Веттерхорн, Битшхорн, Вайсхорн и Монте-Визо, представляющих приблизительное представление о вершинах в Альпах. такая структура. Даже в случае не очень крутых пирамид, видимых издали примерно такими очертаниями, как на [рис. 30](#), когда мы приближаемся к ним и осматриваем, почти неизменно оказывается, что они не имеют одинакового наклона со всех сторон, а представляют собой не что иное, как крутые концы хребтов, поддерживаемые далеко простирающимися массивами сравнительно ровной породы, которые, если смотреть в перспективе, создают впечатление крутого склона, хотя на самом деле расположены горизонтальной линией.

§ 11. Предположим, что центральная диаграмма на [рис. 30](#) представляет собой видимый контур далекой горы, тогда ее склоны действительно могут по исключительной случайности быть такими крутыми, какими кажутся; но, по всей вероятности, некоторые из них являются перспективными спусками ее удаляющихся линий; и предположим, что она была сформирована как двускатная крыша старого французского дома внизу и видна под тем же углом, очевидно, что часть контура *a b* (обозначенная буквенной линией ниже) была бы совершенно горизонтальной; *b c* угловой склон, в удаляющийся ракурс, гораздо менее крутой, чем кажется; *c d*, идеально горизонтальный; *d e*, наклонный вперед или в уменьшенном ракурсе, менее крутой, чем кажется; и *e f*, идеально горизонтальный.

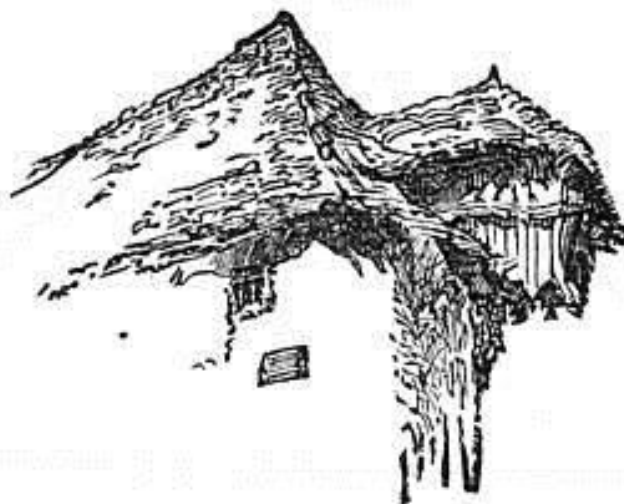
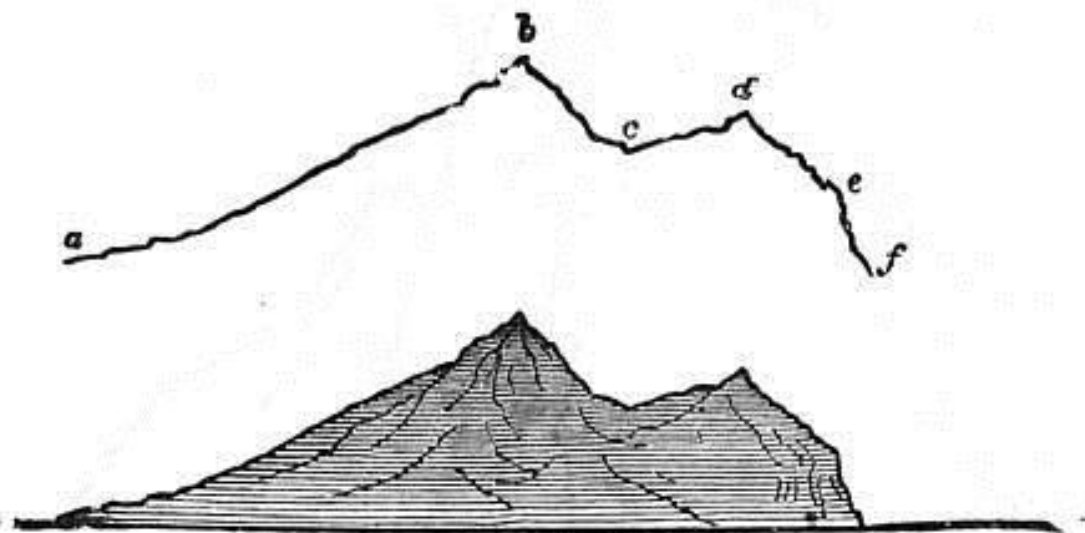


Рис. 30.

Но если пирамида предстает в более устрашающем виде и с более крутыми сторонами, чем на центральной диаграмме, тогда можно предположить (насколько я знаю горы) почти наверняка, что это не остроконечный обелиск, а конец более или менее протяженного хребта, узкий край или секция которого обращена к нам.

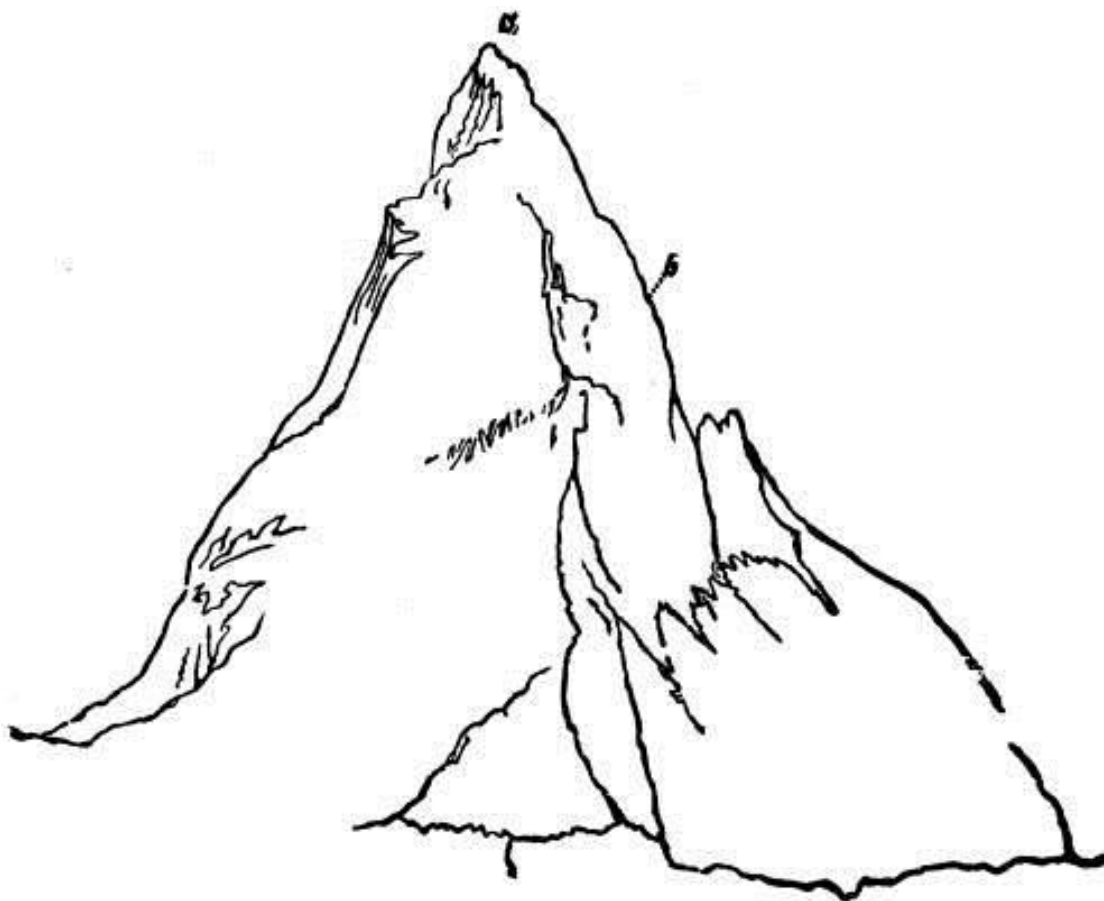


Рис. 31.

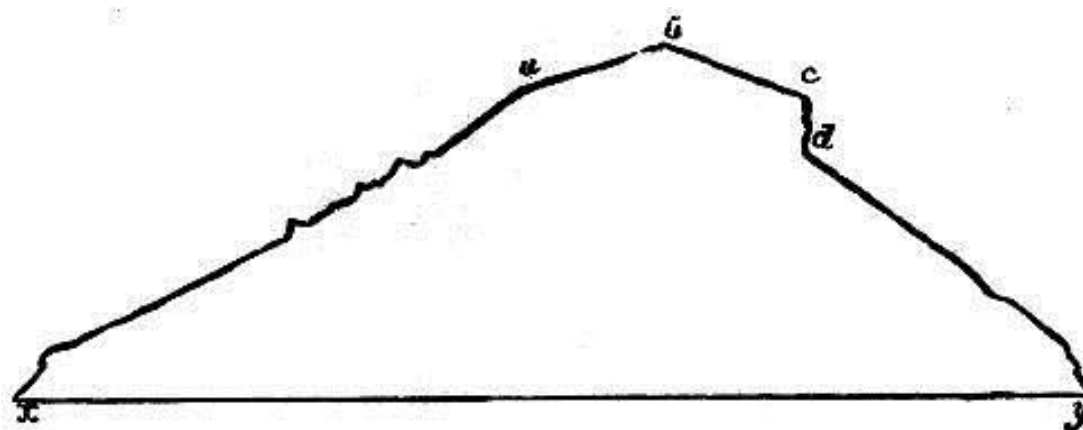


Рис. 32.

Углы с горизонтом xy

.	Линии	$a b$	17°
"		$b c$	$20\frac{1}{2}$
"		$d y$ (общий наклон, без учета неравенств)	35
"		$a x$ (то же самое, то же самое, до точки обрыва над x)	$23\frac{1}{2}$

Например, ни одна гора в Альпах не производит более сильного впечатления остроконечности, чем Маттерхорн. В работе профессора Форбса об Альпах о нем говорится как о "скальном обелиске", и он представлен без особого преувеличения на его седьмой табличке под контуром [рис. 31](#). Естественно, что, глядя на табличку или на гору, мы

предполагаем, что массив является вершиной, а линия $a b$ - крутой склон ее склона. Но эта линия - линия перспективы. На самом деле она *идеально горизонтальна*, что соответствует ef на крыше пентхауса, [рис. 30](#).

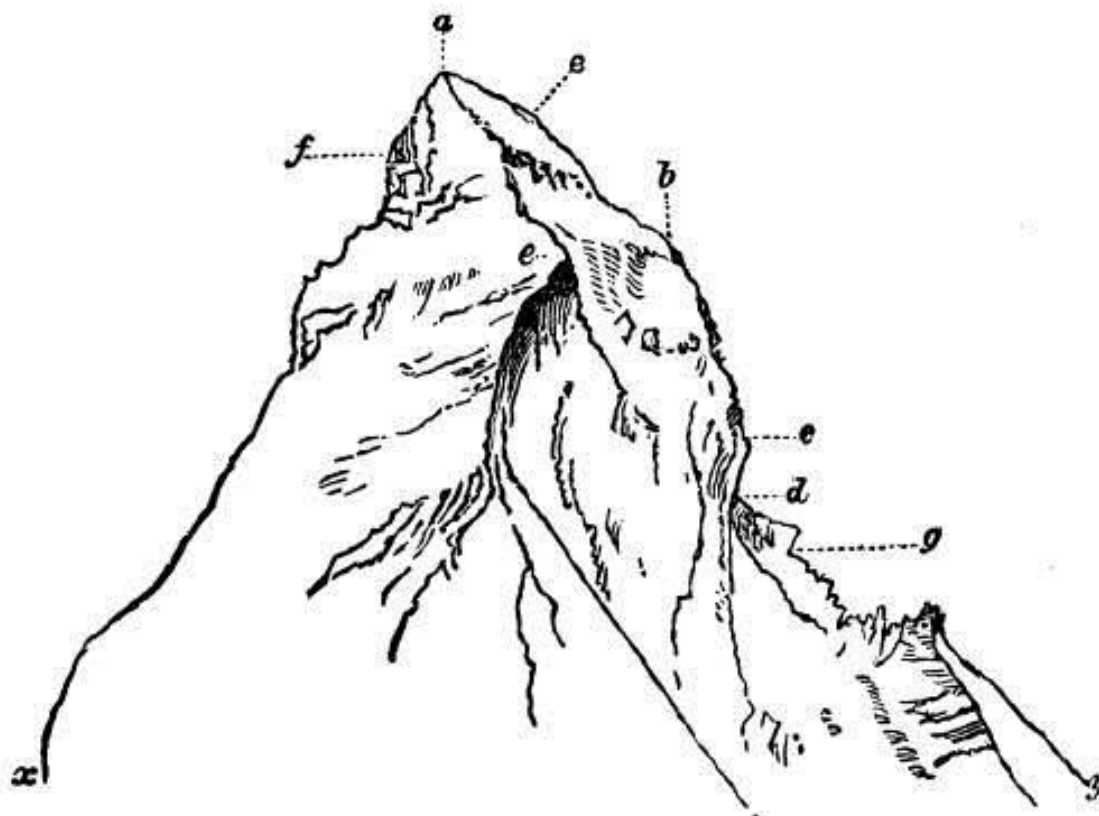


Рис. 33.

Углы *относительно горизонтах* у

.	a f	
56°	a e	
12	e b	(от точки к точке)
44½	b c	(то же самое, то же самое)
67½	c d	(нависающий)
79°	a x	(независимо от неровностей)
56	a y	38

§ 12. Я говорю "идеально горизонтальный", имея в виду, конечно, общую тенденцию. Она более или менее неправильная и изломанная, но настолько близка к горизонтальной, что после некоторого длительного изучения собранных мной данных о Маттерхорне я в данный момент сомневаюсь, *какая из них является его вершиной*. Поскольку, чтобы исследовать слои на его склонах, я поднялся на ледник Змутт, я увидел, что линия $a b$ на [рис. 31](#) постепенно теряла свою крутизну; и примерно на полпути вверх по леднику, предполагаемая вершина a , которая тогда находилась почти на юго-востоке (сорок градусов к востоку от юга), я обнаружил, что контур был таким, как на [рис. 32](#). На [рис. 33](#) я дал контур, видимый из Церматта; и на всех трех одни и те же буквы обозначают те же самые моменты. На рисунках 32 и 33 я измерил углы с величайшей тщательностью, [на 61](#) от базовых линий $x y$, которые точно горизонтальны; и на их общую достоверность, независимо от простой неровности, можно положиться. Теперь на этом виде с фланга, [рис. 32](#), то, что *было* вершиной в Церматте, a , становится совершенно второстепенным, и точка b , расположенная далеко на

фланге, на снимке Форбса с Риффельхорна, здесь является очевидной вершиной. Некоторое время я сильно сомневался, какая из видимостей наиболее достоверна; и теперь полагаю, что обе они обманчивы; ибо я обнаружил, что при подъеме по склону холмов на другой стороне долины Вале, на высоту около пяти тысяч футов над Бригом, между ледником Алеч и Битч-хорном; находясь на такой высоте, чтобы можно было увидеть Маттерхорн примерно на равных расстояниях, в долине Святого Николая, он был представлен в виде контура [рис. 34](#), который, по-видимому, является окончательным для определения местоположения горы. превосходство точки *e* между *a* и *b* на [рис. 33](#). Но невозможность определить у ее подножия без тригонометрических наблюдений, *что является вершиной* такого очевидного пика, как Маттерхорн, может показать читателю, насколько мало следует доверять глазу при определении очертаний пика.



Рис. 34.

§ 13. Аналогичным образом, эгилии Шамуни, которые представляются путешественнику, когда он смотрит на них из деревни, очертаниями, приближающимися к тем, которые грубо обозначены точкой *C* на следующем рисунке, на самом деле являются контрфорсами, выступающими из промежуточного хребта. Пусть предполагается, что *A* - это крепостная стена со слегка приподнятыми массивами квадратных контрфорсов через определенные промежутки времени. Затем, в результате процесса разрушения, эти контрфорсы можно было бы легко привести к тому, что они примут в перспективе разрушения формы, указанные в пункте *B*, которые, с некоторыми изменениями, являются фактической формой эгилей Шамуни. Вершина Эгюий Шармоз - это не точка под *d*, а точка под *e*. Обман значительно усиливается высотой всей крепостной стены на упомянутом выше зеленом берегу, которая возвышает ее основание на несколько тысяч футов над глазом и, таким образом, придавая поразительную крутизну всем перспективным линиям, создает впечатление максимально возможной изоляции вершин, где в действительности находится хорошо поддерживаемая и более или менее непрерывная, хотя и резко зазубренная, груда прочных стен.

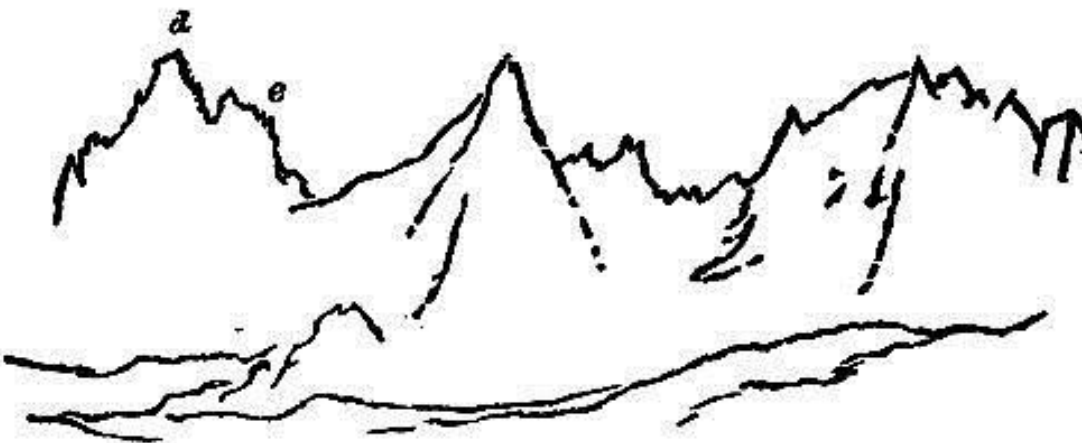
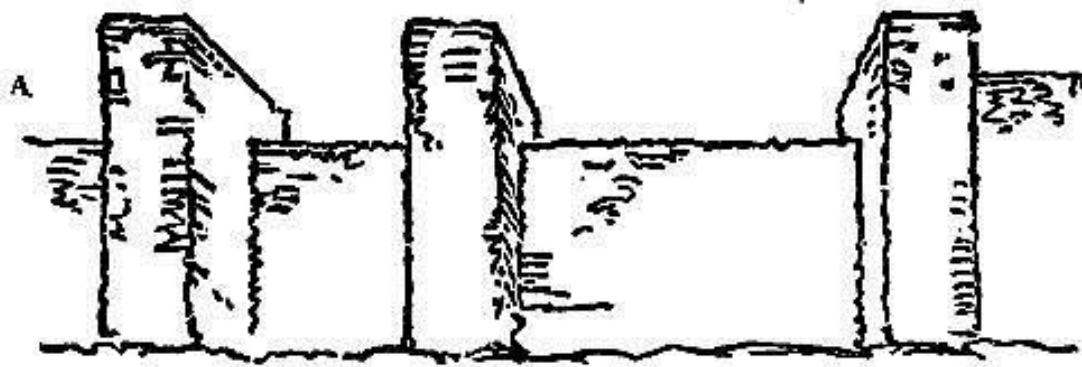


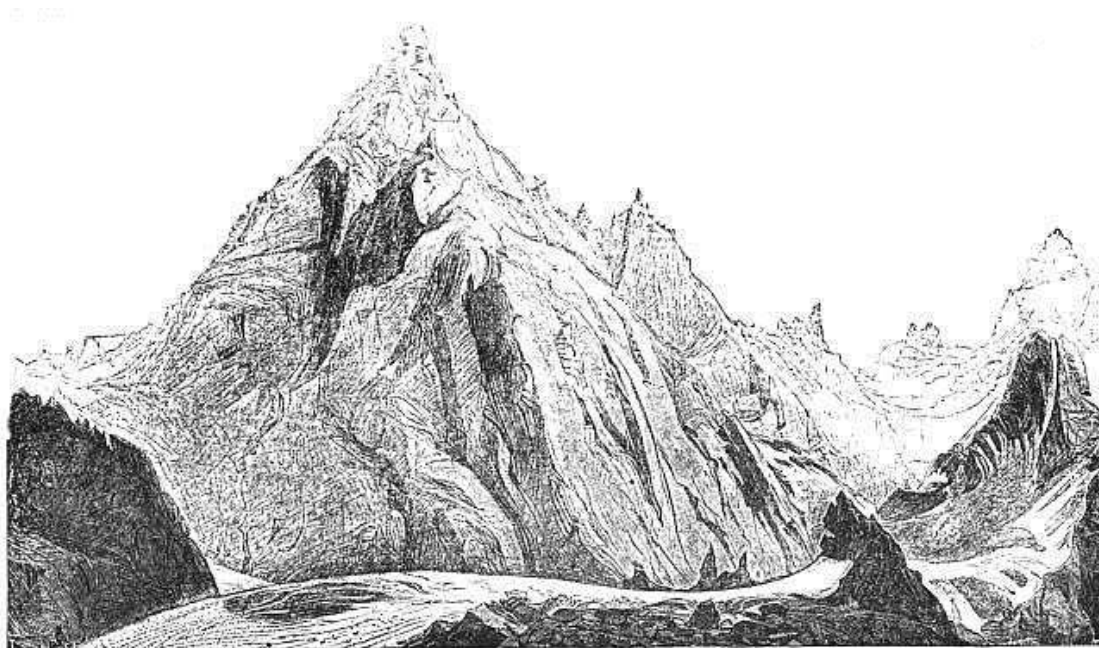
Рис. 35.

§ 14. Существует, однако, то большое различие между замковой стеной и эгюилем, что разрушение в одной из них произошло бы в результате падения *горизонтальных* кирпичей или камней; в эгюилле это происходит совершенно противоположным образом путем отслаивания почти *вертикальных*.

Это следующий момент, представляющий большой интерес в их отношении. Обратите внимание, что целью их строительства, по-видимому, является достижение максимально возможной остроконечности с наименьшей возможной опасностью для обитателей долин. Следовательно, поскольку сначала они выбрасываются в виде поперечных гребней, которые в перспективе приобретают более или менее остроконечные очертания, то при разрушении

они распадаются на узкие чешуйки, которые, если смотреть на них сбоку, выглядят острыми, как острие копья, но, тем не менее, все еще прочны; на самом деле каждая из них представляет собой не острие копья или иглу, а острие топора.

§ 15. И поскольку, если бы эти острые хлопья ломались *прямо* поперек горных массивов, когда однажды образовалась трещина, было бы потеряно всякое сцепление между чешуйками, предписано (и это самое примечательное во всем деле), чтобы они ломались не прямо, а *изгибаясь вокруг тела* эгилей, что-то вроде оболочек лука; так что даже после того, как образовалась трещина, отделившаяся пленка или чешуйка цепляется за центральную массу и опирается на нее, а не выпадала из нее. до тех пор, пока столетия пронизывающих морозов окончательно не выбьют его из колеи; и даже тогда он не упадет весь сразу, а будет медленно распадаться на куски, чешуйка за чешуйкой. Немного подумайте о пользе этого постановления; ⁶² предположим, что утесы были построены подобно стене замка, то разрушение нескольких кирпичей, более или менее, у основания привело бы к обрушению огромных масс наверху, как это постоянно происходит в руинах и в разрушающихся утесах сланцевых пород; в то время как вершина горы всегда была бы тупой и округлой, как на *a*, [рис. 36](#), если смотреть на фоне неба. Но поскольку эгиль построен из этих почти вертикальных изогнутых хлопьев, худшее, что может сделать с ним мороз, - это раздробить самые нижние скалы, придав им формы, подобные той, что изображена на *b*, когда многие края обвалились, нижние более или менее поддерживаются самими обломками, скопившимися у их подножий; и все же все это время вершины удерживаются в виде самой фантастической и невероятной тонкости пиков на фоне неба.



Дж. Раскин.

Дж. К. Армитидж.

31. The Aiguille Blaitière.

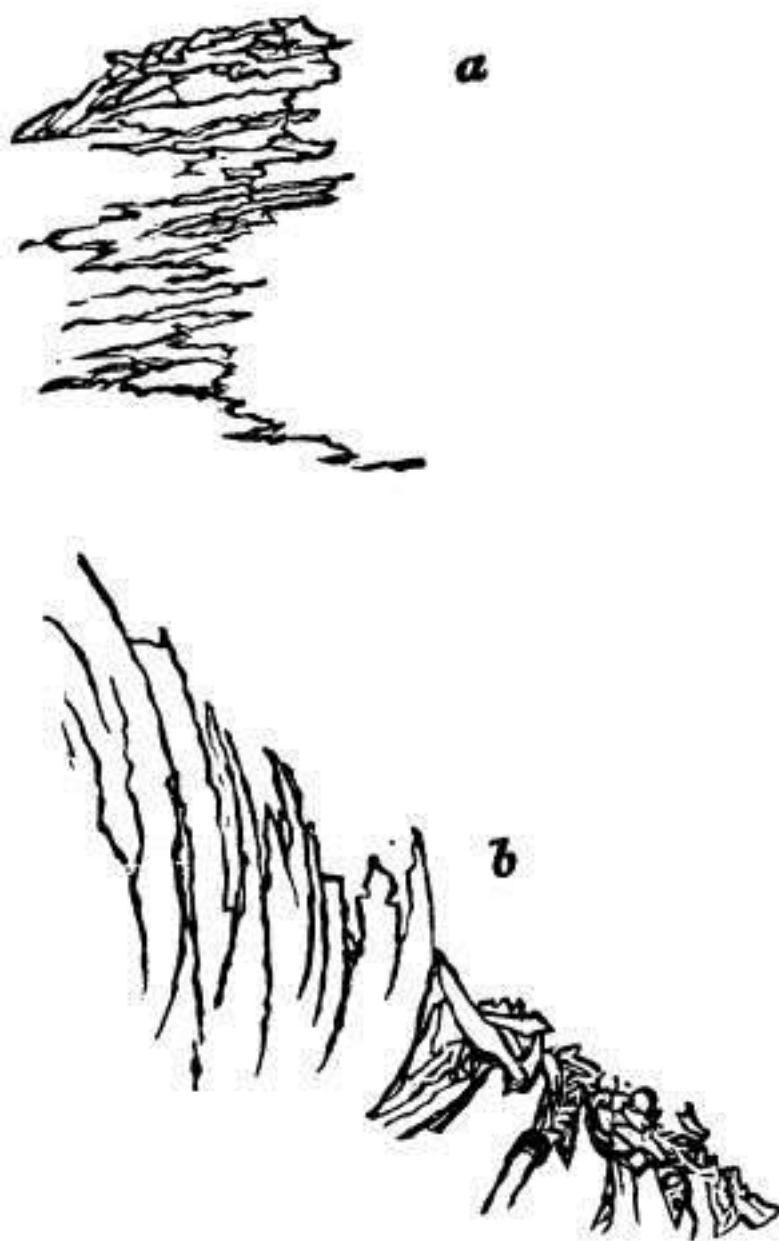


Рис. 36.

§ 16. Я нарисовал хлопья на [рис. 36](#), для наглядности, в карикатурной форме. Их истинный вид станет понятен через мгновение, если взглянуть на противоположную пластину, [31](#), которая представляет центральную эгюиль в контуре гравюры на дереве [рис. 35](#) (Эгюиль Блейтьер, названную Forbes Greppond), если смотреть с расстояния примерно в полмили от ее фактического основания. Белая раковинообразная масса под ним представляет собой небольшой ледник, который своими красиво изогнутыми очертаниями [63](#), кажется, повторяет изгиб скал внизу, вздымаясь и разбиваясь подобно волне у подножия замечательного рога или отрога, который поддерживает его справа. Основание самого эгюиля как бы омывается этим ледником или покрывающим его снегом до конца сезона, как утес омывается морем; за исключением того, что узкая пропасть, примерно двадцати-тридцати футов глубиной и двух-трех футов шириной, обычно отделяет скалу ото льда, который тает под воздействием тепла, отражающегося от южного склона эгюиля. Порода на всем протяжении этой базовой линии отличается великолепной компактностью и твердостью и звенит под молотком, как колокол; однако, если смотреть на нее с небольшого расстояния, видно, что она отчетливо склонна разделяться на большие изогнутые отщепы или листы, темные края которых хорошо заметны

на пластине. Пирамидальная форма эгюи, видимая с этой точки, однако, полностью обманчива; квадратная скала, образующая ее кажущуюся вершину, на самом деле не является настоящей вершиной, но значительно превосходит ее, а склон справа на фоне неба является линией перспективы; в то время как, с другой стороны, освещенный обрыв над тремя маленькими рогами в самой узкой части ледника значительно круче, чем кажется, расщелина в чешуйках пересекает его несколько наискось. Но я показываю Эгюиль с этого места, чтобы читатель мог более отчетливо заметить связь между его изогнутым обрывом и маленьким темным рогом, или отрогом, который ограничивает ледник; отрог тем более примечательный, что есть точно такой же, выступающий подобным же образом из соответствующего угла следующего эгюиля (Шармоз), оба они выглядят как остатки или фундаменты более обширных древних пирамид, большая часть которых была снесена за века.

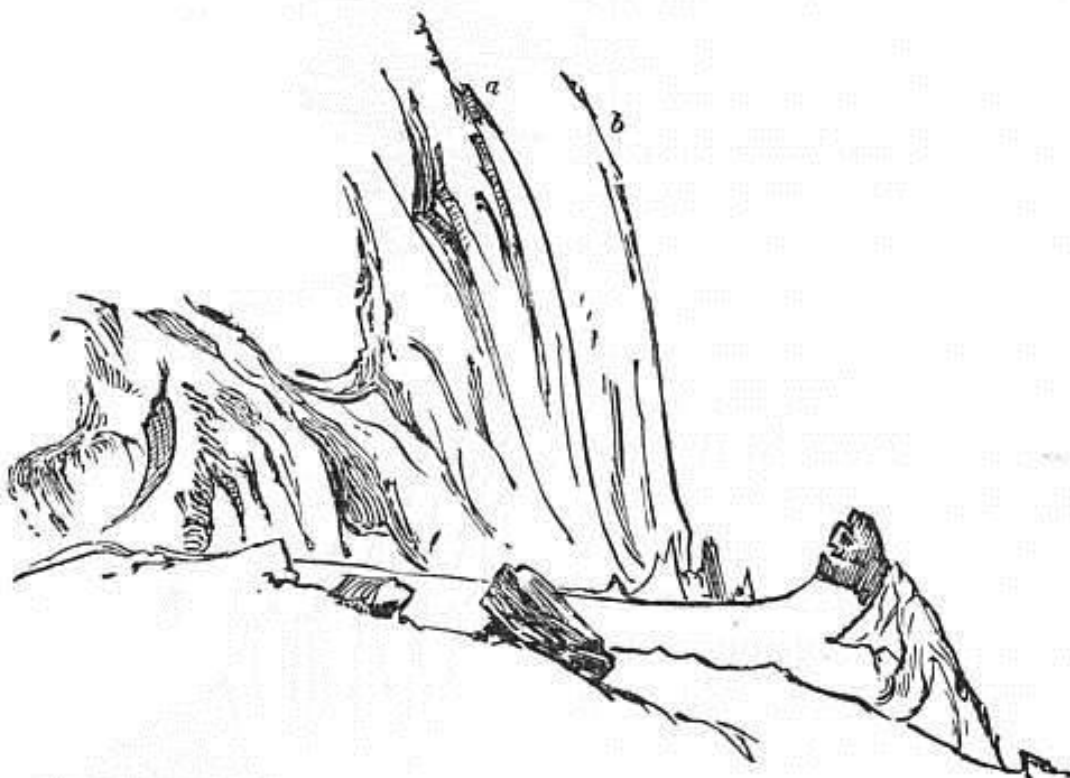


Рис. 37.

§ 17. Чем больше я изучал ареал эгилей, тем больше меня поражала эта изогнутая ложбинка как их главная особенность. Совершенно верно, что у них есть и другие, более прямые впадины (отмеченные в Приложении, поскольку их изучение было бы утомительным для обычного читателя); но именно этому они обязаны всей живописностью своих очертаний; изогнутые, причем не просто, а часто в виде самых странных раковинообразных изгибов, как станет понятно при взгляде на [рис. 37](#), на котором показаны простые *направляющие* линии у основания этого Эгиль-Блейтьера, видимого, вместе с его отрогом, со станции примерно в четверти километра от центра города. на милю ближе к нему и восточнее, чем указано на [фото 31](#). Эти ведущие линии редко хорошо видны в хорошую погоду, важный контур от *a* вниз едва ли отчетливо выделяется на фоне обрыва за ним (*b*), если только не вмешается облако, как это было, когда я составлял этот меморандум; в то время как, опять же, ведущие линии Эгюий-дю-План, если смотреть от его подножия, близко к скалам, такие, как на [рис. 38](#), общий пирамидальный контур почти аналогичен контуру Блейтера, а отрог выделяется

справа, под *скалой*., сложенный точно таким же образом из изогнутых каменных пластов, наложенных один на другой. Впадина в сердце эгюиля такая же гладкая и изогнутая, как полость огромной двустворчатой раковины.



Рис. 38.

§ 18. Я называю их управляющими или ведущими линиями не потому, что они первыми бросаются в глаза, а потому, что, подобно линиям древесных волокон в стволе дерева, они управляют вздутием, опусканием и изменением всей массы. В природе или на фотографии они ни в коем случае не поразят невнимательного наблюдателя, как и изгибы дерева; и обычный художник скорее изобразил бы неровность и зернистость поверхностей, точно так же, как он предпочел бы нарисовать кору и мох на стволе. Никто не может быть более стойким противником, чем я, всякой замены внешних и очевидных фактов анатомическими знаниями; но так оно и есть, по мере того как художник повышает остроту восприятия, факты, которые *становятся* для него внешними и очевидными, - это те, которые влияют на рост или форму предмета. И точно так же, как при взгляде на любую гравюру с изображением деревьев после Тициана или Альбера Дюрера по сравнению с современным акварельным наброском, мы всегда будем поражены изгибами и округлостями стволов деревьев в одном и жесткостью и просто пятнистостью или гранулированной поверхностью в другом; так и при взгляде на эти скалы острота взгляда художника может быть почти точно проверена степенью, в которой он воспринимает изгибы, придающие им силу и изящество, и гармонией, с которой осколки гранита соединены друг с другом, подобно костям человека. челюсть ящера. Таким образом, десять лет изучения, которые я посвятил этим горам с тех пор, как описал их в первом томе как "иногда пересеченные изящными криволинейными разломами, иногда прямыми", позволили мне установить, а теперь и вообще с первого взгляда увидеть, что криволинейные горы *доминируют*, и что даже трещины или края, которые кажутся совершенно прямыми, *почти* всегда имеют некоторое тонкое сходство с изгибами. Однако иногда, как, например, в отдельных пластах, образующих отрог или рог Эгюй Блетьер, видимый в профиль на [фото 29](#), рис. 3, прямолинейность настолько точна, что, не захватив с собой линейку на ледник, я был вынужден написать под своим эскизом: "Невозможно нарисовать его достаточно прямолинейно". Сравните также линии, наклоненные влево на [рис. 38](#).

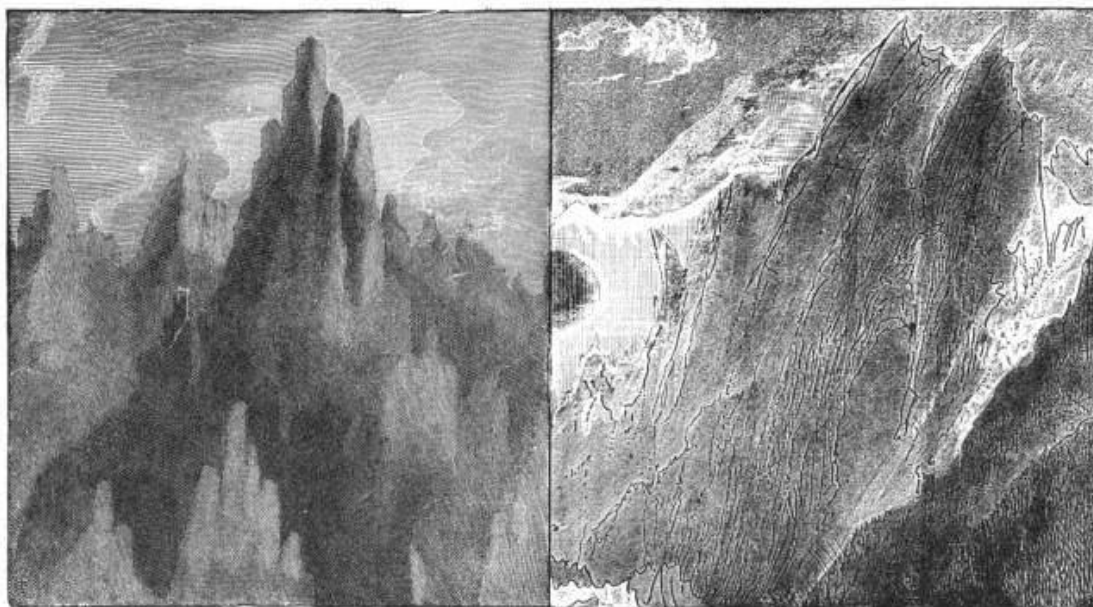
§ 19. "Но почему бы не дать все как есть, не заботясь о том, что является доминирующим, а что подчиненным?"

Вы не можете. Из всех различных невозможностей, которые мучают и унижают художника, ни одна не является более досадной, чем рисование горной формы. Действительно, невозможно с особой тщательностью нарисовать пену на волне или очертания листвы большого дерева; но в этих случаях, когда не хватает осторожности, поможет небрежность, и взмах кисти в какой-то мере придаст бурности взбиванию пены и бесконечности трепетанию листьев. Но случайность не поможет нам справиться с горами. Его изящный и слабо очерченный край, кажется, определенно прослеживается на фоне неба; и все же давайте честно заставим себя следовать за ним, и мы в тот же миг обнаружим, что он исчез: и это по двум причинам. Первое, что если гора высокая и освещена, то ее цвет настолько тусклый, что глаз буквально не может отследить его отделение от оттенков рядом с ней. На днях мне захотелось нарисовать контур известняковой горы в Вале, удаленной примерно на семь миль и на столько же тысяч футов выше меня; это был голый известняк; утреннее солнце падало на него так, что придавало ему почти алый цвет, а небо за ним - голубовато-зеленое. Два оттенка едва ли могли быть более противоположными, но оба были настолько неуловимыми, что я обнаружил невозможность точно разглядеть линию, отделяющую киноварь от зеленого. Во-вторых, если рассмотреть контур с более близкой точки или рассмотреть его в темноте на фоне неба, то окажется, что он состоит из миллионов мелких углов, выступов, заострений и трещин, которые ни одно человеческое зрение или рука не могут нарисовать достаточно точно, и все же все они оказывают воздействие на разум.

§ 20. Контур, показанный темным на фоне неба на [снимке 29](#), рис. 2 находится примерно в ста или ста двадцати ярдах от вершины хребта Шармоз, протянувшегося от подножия Эгюий до Монтанвера и видимого с морены ледника Шармоз, на расстоянии четверти мили к юго-западу.⁶⁴ Он образован разлагающимся гранитом, сброшенным полностью отделенными друг от друга блоками, но скрепленными вместе так, чтобы постоянно сохранять эти, казалось бы, опасные очертания (являясь частью такого основания Эгюий, как на [b, \). Рис. 36, стр. 185](#)).⁶⁵ Блок, образующий вершину слева, имеет длину пятнадцать или восемнадцать футов; и его верхний край, который является доминирующей точкой хребта Шармоз, является лучшим местом в округе Шамуни, откуда можно досконально изучить взаимоотношения эгилей по обе стороны Мер-де-Глас. Теперь положите книгу с открытой страницей вертикально, на расстоянии трех ярдов от себя, и попробуйте нарисовать этот контур, который я сделал настолько темным и отчетливым, насколько это вообще возможно в реальности, и вы сразу поймете, почему невозможно правильно нарисовать очертания гор.

§ 21. А если и не очертания, то *тем более* не массовые детали, у которых вся сложность очертаний умножена в тысячу раз и нарисована более бледными красками. Нет ничего более любопытного, чем состояние замешательства, в которое вскоре должен быть повергнут несчастный художник, когда он честно пытается нарисовать поверхность самого простого горного утеса — скажем, высотой в тысячу футов и на расстоянии двух-трех миль от него. Она полна изысканных деталей, все они кажутся решающими и ясными; но когда он пытается схватить одну из них, он не может ее увидеть, — не может найти, где она начинается или заканчивается, — и вскоре она переходит в другую; и тогда он пытается нарисовать ее, но и она не рисуется, пока не приведет его к третьей, которая так или иначе стала частью первой; вскоре он обнаруживает, что вместо трех в действительности их четыре, и тогда он вообще теряет свое место. Он пытается нарисовать четкие линии, чтобы его работа выглядела неровной, но обнаруживает, что тогда это слишком сложно; он пытается нарисовать мягкие линии, и они сразу же становятся слишком мягкими; он рисует изогнутую линию и сразу

видит, что она должна была быть прямой; прямую, и обнаруживает, когда снова поднимает взгляд, что она изогнулась, пока он ее рисовал. Для него не существует ничего, кроме отчаяния, или какой-то абстракции, сокращающего обозначения клиффа. Тогда единственный вопрос заключается в том, какая абстракция является самой мудрой; и из множества линий, которые не могут быть полностью истолкованы, какие являются действительно доминирующими; так что, если мы не можем дать целое, мы можем, по крайней мере, дать то, что передаст наиболее важные факты о скале.



32. Рисунок Эгюий.

1. Старый идеал.

2. Тернерианец.

§ 22. Возвращаясь затем к нашему "общественному мнению" об Эгюий Шармо, мы обнаруживаем величайшее преувеличение и, следовательно, я полагаю, наибольший интерес к узкой и извилистой точке на ее левой стороне. На самом деле это вовсе не острие, а острие топора; обломок скалы, которому удастся сохранять себя в таком заостренном состоянии благодаря извивающимся складкам жилистого гранита. Его структура в более крупном масштабе показана "с краю" на [рис. 41](#). Весь эгиль состоит из ряда таких чешуек, действительно, подверженных всевозможным трещинам в других направлениях, но обладающих, благодаря своим способам вертикальной ассоциации, сильнейшей властью над формой всей горы. Не при всяком освещении они видны отчетливо: например, в "утреннем эффekte" на [фото 30](#) их едва можно проследить; но чем дольше мы смотрим, тем отчетливее они видны; и их способность удерживаться вертикально настолько велика, что у подножия эгюий справа некоторые из них образуют отдельную массу, известную как *Petit Charnoz*, между E и c на [рис. 60](#), [стр. 210](#), высота самого большого из которых равна высоте самого большого из них. флэйк, между c и d, составляет около пятисот футов.



Рис. 41.

Однако, какой бы важной ни была эта изогнутая расщелина, она настолько запутана среди других, что мне потребовалось, как я уже сказал, десять лет почти последовательного труда, чтобы с какой-либо степенью полноты установить ее связь с эгильями Шамуни; и даже из профессиональных геологов единственным человеком, который описал ее должным образом, является Де Соссюр, чье *постоянное* пребывание среди Альп позволило ему справедливо отличать постоянное от непостоянного явления. И все же во время своего самого первого путешествия в Савойю Тернер увидел это с первого взгляда и зацепился за это как за главное, что должно быть выражено в этих горах.

На противоположной пластине (32) самый темный участок справа представляет собой довольно точную копию изображения Эгюиля Шармо, сделанную Тернером

(выгравированную им самим), на пластине под названием "Мер де Глас" в Liber Studiorum. Его очертания в местных отношениях достаточно неточны, поскольку изменены топографией Тернера; но неровный характер настолько определен, что выглядит так, как будто он был подготовлен для иллюстративной схемы обсуждаемых в настоящее время точек.

§ 23. И пусть никто не думает, что это было случайно или что способы рисования гор в тот период каким-либо образом помогли бы Тернеру обнаружить эти линии. Эгильи были нарисованы до этого времени, и рисунок слева на [табличке 32](#) показывает, как это делается. Это факсимиле фрагмента гравюры Вуллетта "Мер де Глас" по Уильяму Парсу, опубликованной в 1783 году и основанной на общих принципах пейзажа вильсоновского и клудеского стилей, распространенных в то время. На остальной части рисунка есть несколько удачных сочетаний теней и истинной воздушной перспективы; и скопированный мной фрагмент, представляющий собой попытку изобразить Эгюй-Дру, противоположный Шармо, справедливо покажет, насколько совершенно неадекватными были рисовальщики того времени для восприятия характера гор, а также насколько человеческий разум сам по себе неспособен представить что-либо подобное разнообразию природных форм. Рабочий не смотрел на эту штуку, доверившись своему "Идеалу", предположив, что разбитые и неровные камни лучше формировать по его собственному разумению, чем по законам Природы, — и мы видим, что из этого получается.

§ 24. И теперь, наконец, обратите внимание на законы, по которым эта странная криволинейная структура придается эгильям, на то, как красота формы обеспечивается в первых ландшафтных материалах, которые нам предстоит изучить. Мы позволили себе, в соответствии с тем бессистемным способом продвижения, о котором говорилось в начале нашей настоящей задачи, блуждать туда-сюда по мере того, как тот или иной вопрос вставал перед нами и требовал или искушал нашего исследования. Но читатель все же должен помнить, что нашей особой задачей в этом разделе работы является изучение природы *красоты* и степени, в которой вид любого объекта соответствует законам красоты, изложенным во втором томе. Теперь, в пятнадцатом параграфе главы о бесконечности, было заявлено, что кривизна необходима для любой красоты, и что то, что нам "особенно нужно доказать, это постоянство кривизны во всех природных формах, какими бы они ни были". И эти эгильи, которые являются первыми объектами, которые нам пришлось определенно рассмотреть, казались столь же маловероятными для выполнения этого условия, как и все, на что мы могли наткнуться. Я твердо уверен, что большинство зрителей вообще не видят в них изгибов, но видят исключительно прямую, суровую, энергичную неровность и угловатость. И мы могли бы даже заранее ожидать и довольствоваться ожиданием от них только этого; ибо, поскольку, как мы часто говорили, они являются частью скелета земли, будучи созданы для поддержания и укрепления всего остального, и все же отличаются от скелета тем, что земля не только поддерживается их силой, но и питается их разрушением; так что сначала они состоят из самого твердого и наименее податливого вещества, а затем подвергаются такому шторму и насилию, которые разнесут большие их части в порошок; — в этих отчаянных условиях существования, я говорю, мы не можем существовать без них. можно было бы предвидеть некоторую соответствующую грубость и устрашающий вид, некий подобный отказ подчиняться обычным законам красоты, какой мы часто наблюдаем у других вещей и созданий, подвергающихся тяжелой работе и терпящих бедствие или насилие.

§ 25. И действительно, на первый взгляд, в их облике чувствуется такой отказ, и их разрушенные стены и гребни, кажется, составляют мрачный контраст с мягкими волнами

берега и леса внизу; я также не хочу настаивать на том простом факте, что по мере того, как мы дольше смотрим на них, становятся заметны другие линии, потому что то, что они требовали длительного внимания, чтобы быть различимыми, может показаться доказательством их красоты. Но я думаю, что, по крайней мере, это заслуживает нашего внимания как подтверждение заранее сделанных выводов, что формы, которые в других вещах образуются в результате медленного увеличения или постепенного истирания поверхности, *здесь образуются в результате грубого разрушения*, когда грубое разрушение должно быть законом существования. Роза округляется благодаря своим собственным мягким способам произрастания, тростник приобретает нежные изгибы под напором ветерка; но на основании всего этого мы не могли бы доказать какого-либо решительного предпочтения изогнутых линий природой другим, поскольку всегда можно было бы ответить, что изгибы были созданы не ради красоты, а безошибочно по законам растительного существования; и, глядя впоследствии на обломки кремня или неровные берега, мы могли бы подумать, что изогнутые линии нам нравятся только потому, что ассоциируются с жизнью и организмом, и не нравятся угловатые, потому что ассоциируются с природой. бездействие и беспорядок. Но природа дает нам в этих горах более ясную демонстрацию своей воли. Она здесь призвана сделать разрушение законом бытия. Она не может покрыть края скал мхом, или окружить их водой, или прикрыть листьями и корнями. Она обязана создать форму, достойную восхищения человеческих существ, путем постоянного разрушения субстанции. И вот, как только она вынуждена это сделать, она меняет сам закон разрушения. "Рост, - как бы говорит она, - не важен для моей работы, ни скрытность, ни мягкость; но важна кривизна; и если я должен создавать свои формы, ломая их, то сам перелом должен быть в изгибах. Если вместо росы и солнечного света единственными инструментами, которые я должен использовать, будут молния и мороз, тогда их раздвоенные языки и хрустальные клинья все равно будут действовать по моим законам нежной линии. Опустошение вместо воспитания может быть задачей всех моих элементов, и век за веком может только продлеваться невозобновляемое разрушение; но поэтому не следует отказываться от типичной красоты, которая была создана для всех созданий; и скалами в их вечной гибели будут управлять те же законы, которые управляют изгибом тростника и румянцем розы".

57 Пояснения см. в Приложении 2.

58 Я смог с особой тщательностью изучить эти условия только на цепи монблан, которую я выбрал в качестве объекта исследования как наиболее интересную для обычного путешественника, так и как единственную горную цепь центральной части, которая была подробно расписана тернером. Но я полагаю, что необычное расположение пластов, которые имеют место в этой цепи, было обнаружено немецкими геологами также и на высочайших вершинах Западных Альп; и в них есть особая красота и предусмотрительность, которые побуждают меня ожидать, что дальнейшие исследования могут оправдать наше приписывание их какому-то очень обширному закону строения земли. Смотрите заметки Де Соссюра в Приложении 2.

59 То есть так, как мне кажется. В нижеследующих утверждениях есть некоторые моменты, которые вызывают споры среди геологов; читатель найдет их более подробными ниже.

60 Бежит, в этом месте очень близко к Северо-западу и юго-западу, и ныряет под лед под углом около семидесяти градусов.

61 Для меня часто было очень важно установить эти *кажущиеся* наклоны с некоторой степенью точности. Чтобы сделать это, не утруждая себя ношением какого-либо инструмента (кроме компаса и спиритического уровня), я сделал свою альпийскую палку ровной, как круглая линейка, примерно на фут в середине ее длины. Взяв азимут горы, установив шест под прямым углом к азимуту и отрегулировав его с помощью спиртового уровня, я вывел край куска тонко нарезанного картона параллельно, в вертикальной плоскости (погруженного в воду), видимому склону холма. Карандашная линия, проведенная столбом, затем дала мне горизонт, с помощью которого угол можно было легко измерить дома. Полученные таким образом измерения приведены под рисунками.

62 То есть в обрыве, который, по замыслу, должен был *обветшать*. Там, где ветхость недопустима, всегда используется хорошо сшитая конструкция с постельным бельем. Различные примеры этого мы увидим в 16-й главе.

63 Уже приводился в качестве примера кривизны в камнях Венеции, том 1, лист 7.

64 Вершина эгвиля Малого Шармоза расположена от точки, откуда был сделан этот набросок, примерно в шести градусах к востоку от северной широты.

65 *Вершины* эгилей часто еще более фантастически красивы. На рис. 39 показан профиль части верхнего края Эгюий-дю-Муан, видимый с гребня Шармо; На рис. 40 показаны три боковых фрагмента, выполненных в более крупном масштабе. Высота каждой из вертикальных масс должна составлять от двадцати до двадцати пяти футов. Я не знаю, имело ли их грубое сходство с двумя фигурами по разные стороны стола или алтаря какое-либо отношение к названию эгюиля.



Рис. 39.



Рис. 40.

ГЛАВА XV.

РЕЗУЛЬТИРУЮЩИЕ ФОРМЫ: —ВО-ВТОРЫХ, ГРЕБНИ.

§ 1. Между эгильями, или другими условиями центрального пика, и холмами, которые четко сформированы, как объясняется в главе XII. § 11, простым разрушением краев сплошных слоев связной породы, почти всегда возникает состояние вершины горы, промежуточное как

по виду, так и по положению. Неоднозначность обычно может быть представлена типом *a*, [рис. 42](#); твердые и простые пласты горных пород - типом *c*. Состояние *b*, явно промежуточное между этими двумя, в целом является наиболее изящным и совершенным из всех, в которых встречаются горные массивы. Кажется, он привлёк больше внимания поэтов, чем любой другой; и обычное слово "гребень", которое мы небрежно употребляем, говоря о горных вершинах, как будто оно означает не более чем "край" или "гребень", приобретает особую силу и уместность, когда применяется к грядам утесов, контуры которых так близко соответствуют основным линиям гребня греческого шлема.

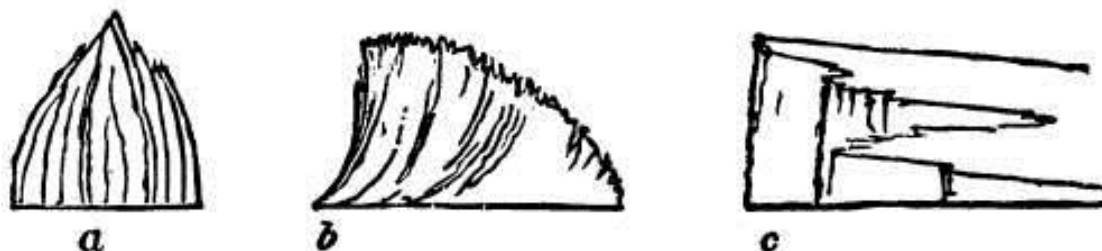


Рис. 42.

§ 2. Есть еще одно сходство, которое они вряд ли могут не заметить, будучи вообще неправильной формы, — сходство с волной, которая вот-вот разобьется. Байрон определенно использует образ Соракте; и, менее ясным образом, он, кажется, время от времени возникает в сознании каждого, поскольку существует общая тенденция давать или принимать описания формы гор под видом волн; и говорить о холмистой местности, если смотреть сверху, как о "море гор".

Такие выражения, которые используются расплывчато, как мне кажется, обычно подразумевают не что иное, как то, что почва колыхается, образуя рельефные массы. Но если мы уделим продолжительное внимание горам группы *b*, мы постепенно начнем чувствовать, что за этим способом выражения кроется более глубокая истина, и что действительно существует видимость действия и объединенного движения в этих гребнистых массивах, почти напоминающих морские волны; что они, кажется, не нагромождаются, а подпрыгивают или подбрасываются ввысь; и при этом их вершины закручиваются в самые фантастические, но гармоничные изгибы, управляемые каким-то грандиозным напором, подобным приливу, проходящему через все тело горной цепи.



Рис. 43.

Например, на [рис. 43](#), где грубо показаны основные линии пересечения гор "Эгиль пурри"⁶⁶ (Шамуни) и Эгиль Руж, я думаю, читатель не может не почувствовать, что есть нечто, что связывает горы воедино — некое общее влияние в их сердце, которому они не могут сопротивляться: и что, какими бы они ни были изломанными или беспорядочными, между ними существует такое же истинное единство, как в набеге дикой волны, управляемой через все ее пенящиеся гребни постоянным движением. законы веса и движения.

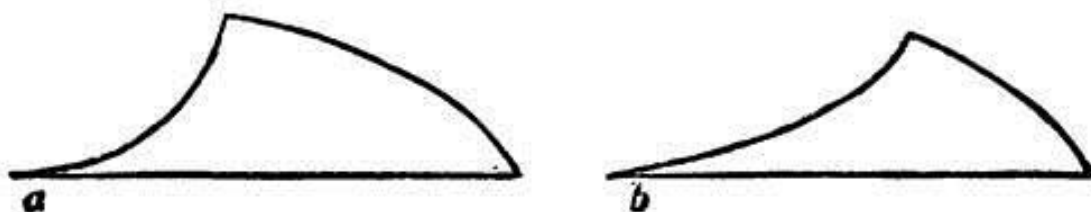


Рис. 44.

§ 3. В какой степени это кажущееся единство является результатом подъемной силы в горе, а в какой - скульптурной силы воды, *воздействующей* на гору, - вот вопрос, которым нам предстоит заняться в основном в этой главе.....

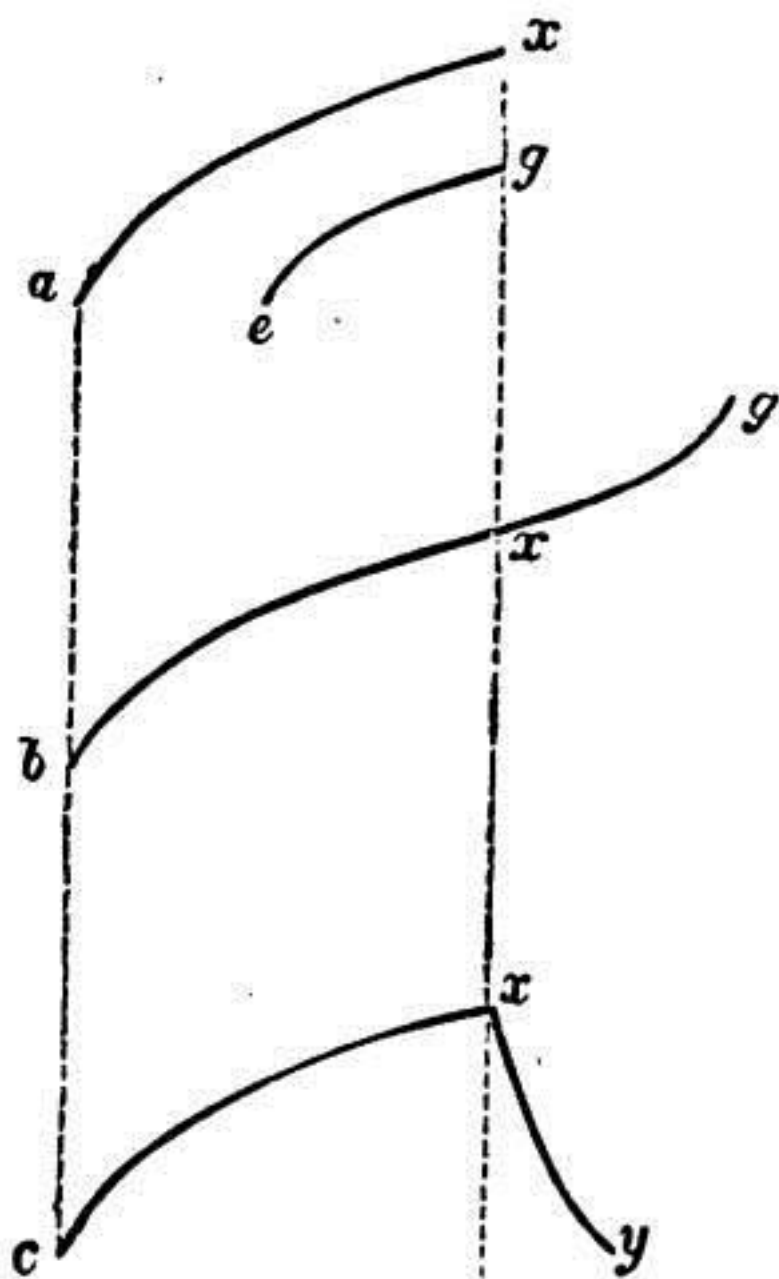


Рис. 45.

Но сначала вернемся к рис. 7 на листе 8, т. III., там дано как типичное представление о управляющих силах роста в листе. Уберите крайнюю часть изгиба слева, и любой оставшийся сегмент листа, заканчивающийся одним из его ребер, как *a* или *b*, [рис. 44](#), будет в равной степени типичным контуром обычной горы с гребнем. Если читатель просто повернет лист 8 так, чтобы посмотреть на фигурку вертикально, стеблем вниз, он увидит, что это также основа греческого орнамента из жимолости. Я могу предвосхитить то, что мы должны будем отметить в отношении растительности, постольку, поскольку скажу ему, что она также является основой формы у всех древесных деревьев.

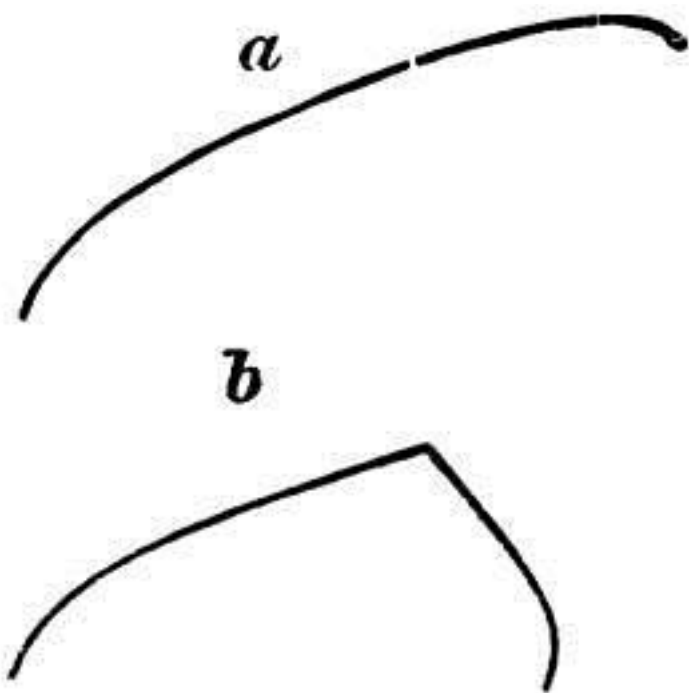


Рис. 46.

§ 4. Следовательно, в этом контуре есть что-то такое, что делает его создание одной из главных целей Природы во всех ее композициях. Причина этого, по-видимому, в том, что, поскольку лапчатка является простейшим выражением пропорции, это простейшее выражение противопоставления в виде неравных изогнутых линий. Если мы возьмем любые линии, *a* и *например*, Fig. 45, both of varied curvature (not segments of circles), and one shorter than the other, and join them together so as to form one line, as *b* *x*, *x* *g*, we shall have one of the common lines of beauty; if we join them at an angle, as *c* *x*, *x* *y*, мы получим общий гребень, который на самом деле является просто соединенной линией формы. красота. Если мы соединим их, как на *a*, рис. 46, они образуют линию, одновременно однообразную и сжатую, и состояние сочленения этой же линии, *b*, вряд ли будет менее сложным. Таким образом, легко доказать, что соединение линий *sx*, *xu*, является простейшим и наиболее изящным способом противопоставления; и легко заметить, что в ветвях деревьев, крыльях птиц и других более или менее правильных организациях такие группы линий постоянно используются для определения контуров. Но не так-то легко понять, почему или как эта форма должна быть запечатлена на неправильной формы нагромождениях гор.

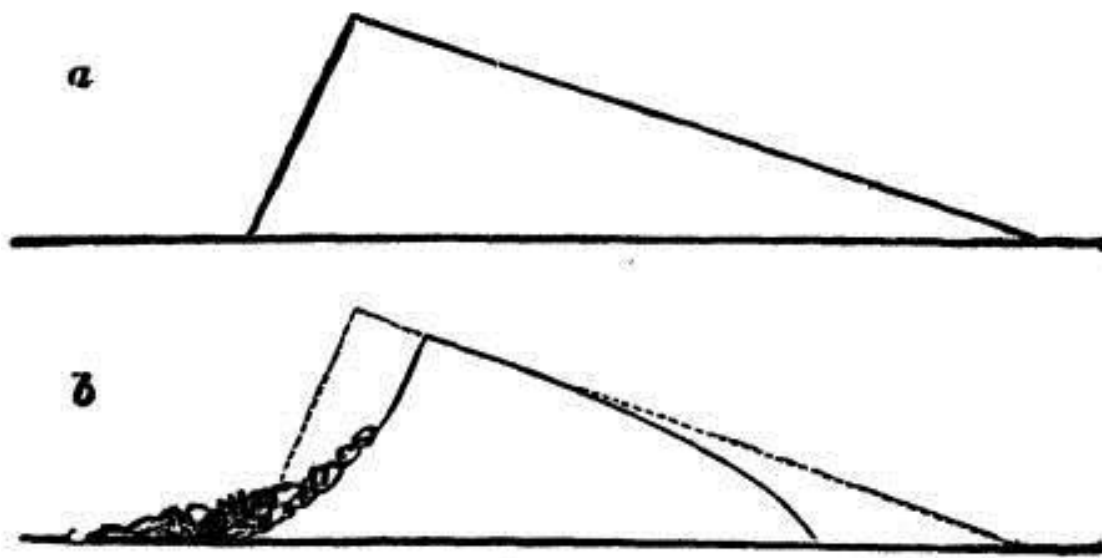


Рис. 47.

§ 5. Если слой связной породы будет поднят способом, описанным в гл. XIII., образуя изломанный обрыв с его краем и длинный склон с его поверхностью, как на *a*, [рис. 47](#) (и таким образом поднимаются почти все холмы), вершина обрыва обычно имеет тенденцию осыпаться и со временем образовывать груды развалин у его подножия. С другой стороны, задняя часть или склон холма не осыпается вниз, а постепенно размывается потоками; и поскольку они всегда более значительны как по скорости, так и по весу у подножия склона, чем на вершине, грунт размывается быстрее у подножия, и прямой склон превращается в изгиб постоянно увеличивающейся крутизны. На [рис. 47 b](#) изображен контур, к которому холм *a* таким образом был бы приведен со временем; пунктирная линия указывает на его первоначальную форму. В результате, как будет видно, образуется герб.⁶⁷

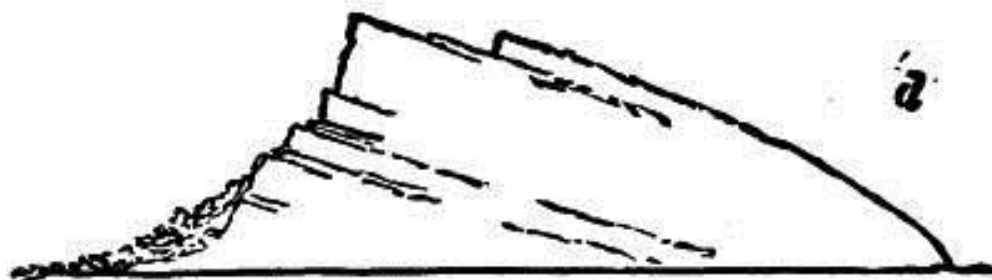
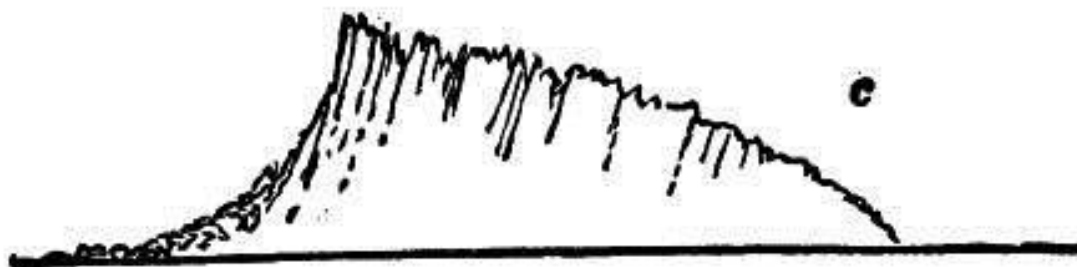
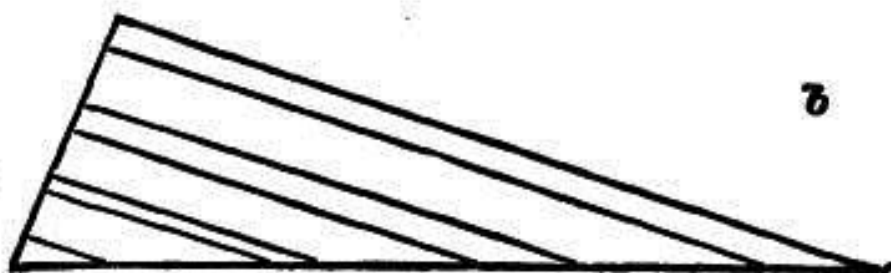
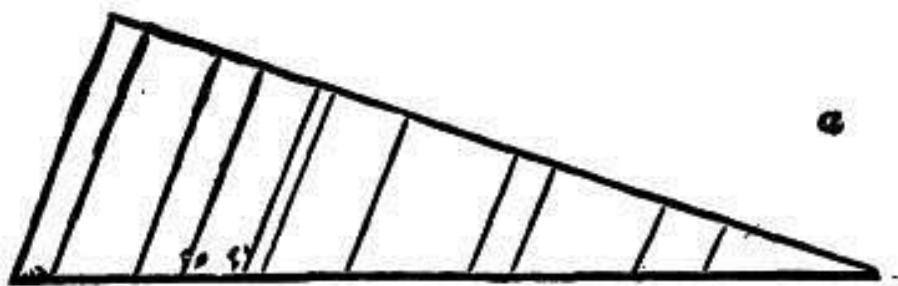


Рис. 48.

§ 6. Но гребни из этого однородного вещества и непрерывных очертаний встречаются только среди холмов, сложенных из самых мягких связных пород, и редко достигают такой высоты,

которая делает их важными или впечатляющими. Заметные гребни состоят из твердых когерентных или сланцеобразных кристалликов, и тогда контур гребней зависит главным образом от вопроса, залегают ли в исходной массе слои, как на *a* или как на *b*, [рис. 48](#). Если они залегают, как на *a*, то результирующий гребень будет иметь общий вид, видимый нас, и края слоев будут разделены и зазубрены погодой. Если слои расположены так, как на *b*, то результирующий гребень будет иметь такой же контур, как на *d*.

Гребни контура *d* обычно образованы более твердыми связными породами и примечательны главным образом своими отвесными обрывами спереди и правильными склонами или широкими изгибами сзади. Мы рассмотрим их в специальном разделе "*пропасти*". Но гребни формы *c* обычно принадлежат сланцеватым кристаллинам и правильно называются гребнями, их края выглядят, особенно когда покрыты соснами, как отделенные перья. Их-то и является нашей главной задачей изучить в настоящей главе.

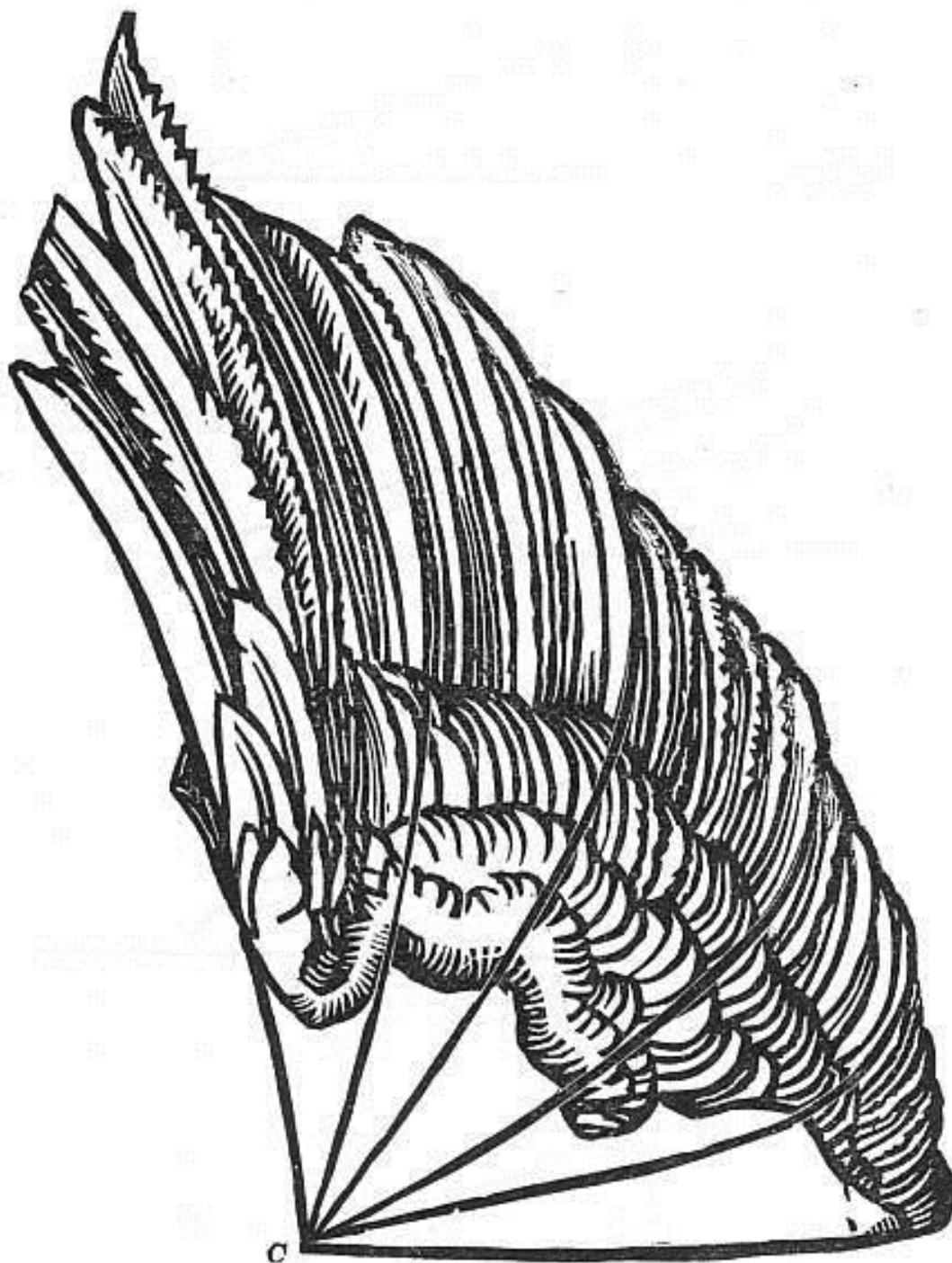


Рис. 49.

§ 7. Чтобы получить гребень такого типа, нам сначала требуется, чтобы наши горные пласты были подняты в форме *а*, [рис. 48](#). Это нелегко сделать в больших масштабах, за исключением сланцевых кристалликов, образующих фланги великих цепей, как показано на [рис. 29, стр. 176](#). На этом рисунке видно, что русла, образующие каждую сторону цепи Монблан, имеют требуемую крутизну, и поэтому всякий раз, когда они обрываются к центральной горе, они естественным образом образуют переднюю часть гребня, в то время как потоки и ледники, стекающие по их более длинным склонам, вырезают из них округлые берега по направлению к долине.

§ 8. Но красота гребня или птичьего крыла по своей природе заключается не только в его изогнутом конце, но и в излучении перьев, так что, хотя каждое из них имеет свой изгиб,

каждый изгиб должен демонстрировать определенную гармонию направления со всеми остальными.

Нам придется более подробно рассмотреть этот предмет в 17-й главе; пока же достаточно проследить закон на единственном примере, таком как [рис. 49](#), представляющий собой крыло одного из ангелов на гравюре Дюрера "Падение Люцифера".⁶⁸ На первый взгляд кажется, что перья расположены очень неровно, но в целом присутствует ощущение силы и движения, которое, как обнаружит читатель, было сразу же утрачено небрежным переписчиком; ибо это зависит от того факта, что если мы возьмем рисунок. основные изгибы в любых точках крыла и продолжение их по линиям, которым они следуют в момент их окончания, все эти продолженные линии будут пересекаться в одной точке С. Именно этот закон придает крылу единство.

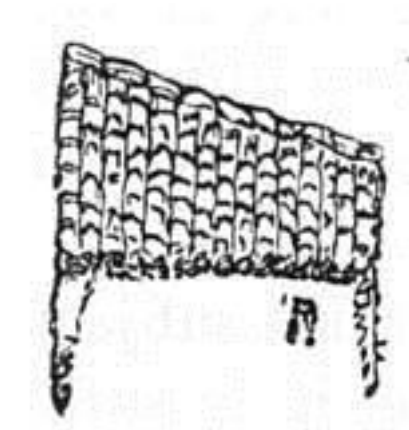


Рис. 50.

Красота всех групп кривых, расположенных рядом друг с другом, зависит от соблюдения этого закона;⁶⁹ и, следовательно, если горные гребни должны быть идеально красивыми, Природа должна ухитриться так или иначе привнести в них этот элемент лучистой кривизны. Также на первый взгляд кажется, что ей нелегко добиться, я не говорю лучистых изгибов, но вообще изгибов: в эгильях она действительно согнула их ложементы; но в этих сланцевых кристаллах ей кажется не всегда удобным сгибать ложементы; и когда они должны оставаться прямыми, она должна добиться изгиба каким-то другим способом.

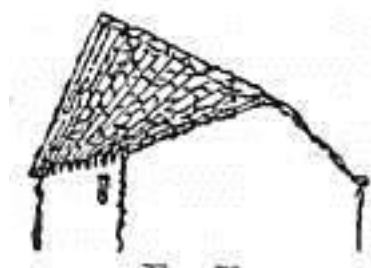


Рис. 51.

§ 9. Один из способов, которым она добивается этого, сам по себе удивительно прост, но несколько труден для объяснения, если только читатель не потрудится сделать себе маленькую модель из клейстера или глины. Заметьте, до сих пор мы говорили об этих гребнях так, как они видны по бокам, подобно тому, как греческий шлем виден сбоку от владельца. С помощью средств, которые сейчас предстоит изучить, эти горные гребни имеют такую форму, что при взгляде на них *спереди* или *сзади* (как на гребне шлема перед или позади владельца) они представляют собой контур острого гребня или фронтона дома. Теперь, если

ширина этого гребня у основания остается неизменной, в то время как его высота постепенно уменьшается от передней части к задней (как от вершины гребня к задней части шлема), он обязательно принимает форму такой причудливой двускатной крыши, как та, что показана в профиль на [рис. 50](#), и в перспективе [рис. 51](#), у которой фронтон крутой на самом дальнем конце, но вдавленный на ближайшем к нам конце; и, как следствие, ряды черепицы, хотя на самом деле совершенно прямые, по-видимому, излучаются при удалении из-за их разного наклона. Когда гребень горы сформирован таким образом, и вогнутая кривая его передней части переходит в боковые, причем каждый край ложа принимает эту вогнутую кривую форму и одновременно расходится, подобно рядам плиток, в перспективе, весь гребень приобретает форму [рис. 52](#), которая соответствует требуемому расходящемуся шлейфу.



Рис. 52.

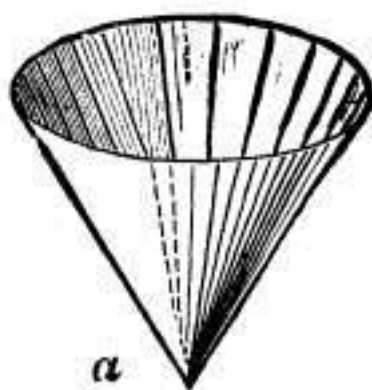


Рис. 53.

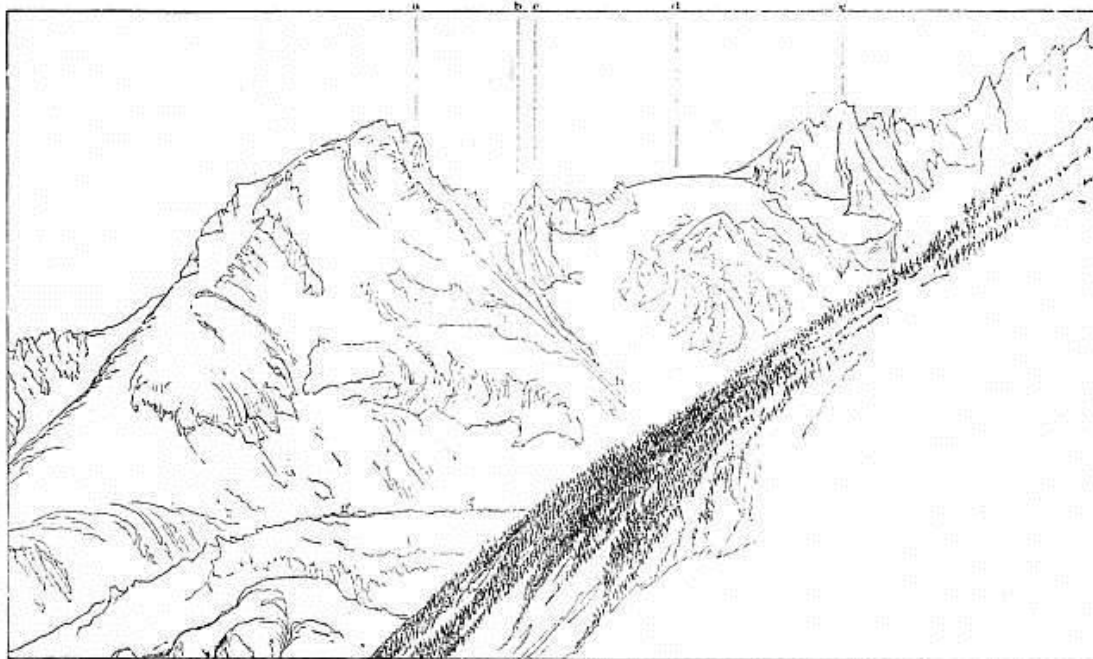
§ 10. Однако часто случается, что природа не желает сохранять ширину хребта на нижней оконечности, чтобы уменьшить его крутизну. Но когда это не так, и основание сужается так, что боковой наклон должен быть почти везде одинаковым, она почти всегда добивается

различной кривизны плюмажа другим способом, просто слегка поворачивая гребень при спуске. Я не буду сбивать читателя с толку, рассматривая сложные результаты такого поворота наклонных линий пластов; но он может сразу понять его влияние на другой ряд линий, вызванных ручейками воды, стекающими по бокам гребня. Эти линии, конечно, всегда, в общей тенденции, перпендикулярны. Пусть *a*, [рис. 53](#), представляет собой круглую воронку, нарисованную внутри рисунком из вертикальных линий, сходящихся вниз. Предположим, что эти линии представляют собой овраги, прочерченные водой. Отрежьте часть кромки воронки, как показано на *b*, чтобы получилась сторона гребня. Обрежьте край так, чтобы он был с наклоном вниз по направлению к вам, и добавьте наклон с другой стороны. Затем придайте каждой внутренней линии вогнутую форму, и у вас получится гребень требуемой формы с лучистой кривизной.

§ 11. На вогнутой стороне такого гребня всегда видно большее пространство, чем на выпуклой (снаружи воронки); об этом другом ракурсе я расскажу позже; тем временем нам лучше продолжить изучение соответствующего гребня, с на [рис. 48](#), в каком-нибудь особом случае.

Форма обычно достигает наибольшего совершенства среди высоких хребтов вблизи центральной цепи, где пласты сланцевых кристаллитов крутые и твердые. Возможно, самым интересным примером, который я могу выбрать для тщательного изучения, будет гора в Шамуни, называемая Эгиль Бушар, ныне знакомая глазу каждого путешественника, поскольку представляет собой горный хребет, возвышающийся прямо напротив Монтанвера, за Мер-де-Глас. Структуру этого гребня лучше всего увидеть у подножия Монтанверта, по дороге к истоку Арвейрона, откуда его вершина, *a*, видна в соответствии с контуром, грубо изображенным на противоположной фотографии ([33](#)), на которой видно, что, хотя основная энергия горного массива обрушивается на центральную цепь Монблана (которая находится справа), ее встречает группа встречных гребней, подобно откату разбитой волны, отбрасываемой на нее с другой стороны. и все же, поскольку отступающая вода соприкасается с нижней частью той самой волны, с которой она сталкивается, вся масса корчится в странном единстве горной страсти; так что почти невозможно убедить себя, после долгого разглядывания, что гребни действительно не были когда-то сплавлены и подброшены в воздух бурей, которая господствовала над ними, как ветры над океаном.

§ 12. И все же, если мы внимательно изучим структуру гребня, мы обнаружим, что почти все эти изгибы получены Природой в результате умелого обращения с идеально прямыми пластами, — только встреча этих двух волн гребня действительно указывает на встречу двух массивов различных горных пород; это отмечает то соединение сланца с компактными кристалликами, которое ранее считалось главной загадкой структуры горных пород. К этому перекрестку мое внимание было в основном приковано во время моего пребывания в Шамуни, поскольку я обнаружил, что именно в этом месте природа всегда создавала самые красивые горные формы. Возможно, время, которое я уделил ее изучению, преувеличило ее интерес в моих глазах; и читатель, которого не интересуют эти геологические вопросы, за исключением их прямого отношения к искусству, может без особого вреда пропустить следующие семь абзацев и перейти к двадцать первому. И все же в рисунке Тернера, который сейчас предстоит рассмотреть, есть один момент, который я не могу объяснить, не навлекая на него скуку даже этих семи.



Дж. Раскин.

Р. П. Кафф.

33. Ведущие контуры Эгюиля Бушара.

§ 13. Итак, во-первых, право Эгиль Бушар называться гребнем вообще зависит не от наклона от *a* до *b*, [фото 33](#), а от наклона от *a* до *h*. Наклон от *a* к *b* - это обман зрения; *b* - самая высокая точка из двух. При наблюдении из деревни Шамуни хребет обозначен контуром на [рис. 54](#), причем одни и те же точки на каждом рисунке обозначены одними и теми же буквами. С конца долины превосходство массы *bc* становится еще более заметным. С горами так же, как и с человеческими духами, вы никогда не узнаете, какой из них больше, пока они не окажутся далеко.

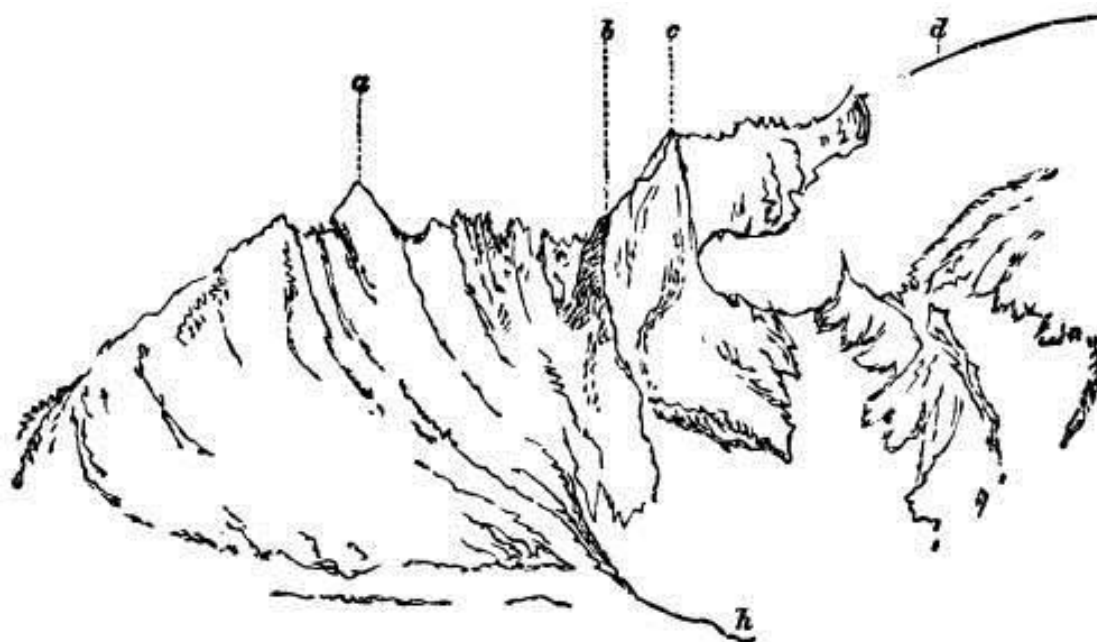


Рис. 54.

§ 14. Следует также заметить, что красота гребня как на [фото 33](#), так и на [рис. 54](#), зависит от постепенно увеличивающейся крутизны линий склона между *a* и *b*. Это по большей части

обманчиво, поскольку достигается за счет углубления гребня в большой горный кратер, или котловину, как объясняется в § 11. Но сам этот спад представляет интерес, поскольку он происходит точно на линии, о которой говорилось выше, где сланцевые кристаллические линии гребня соединяются с компактными кристаллическими линиями эгиль; на этом стыке вдоль всего фронта Монблана проходит соответствующая пропасть или спад того или иного вида.

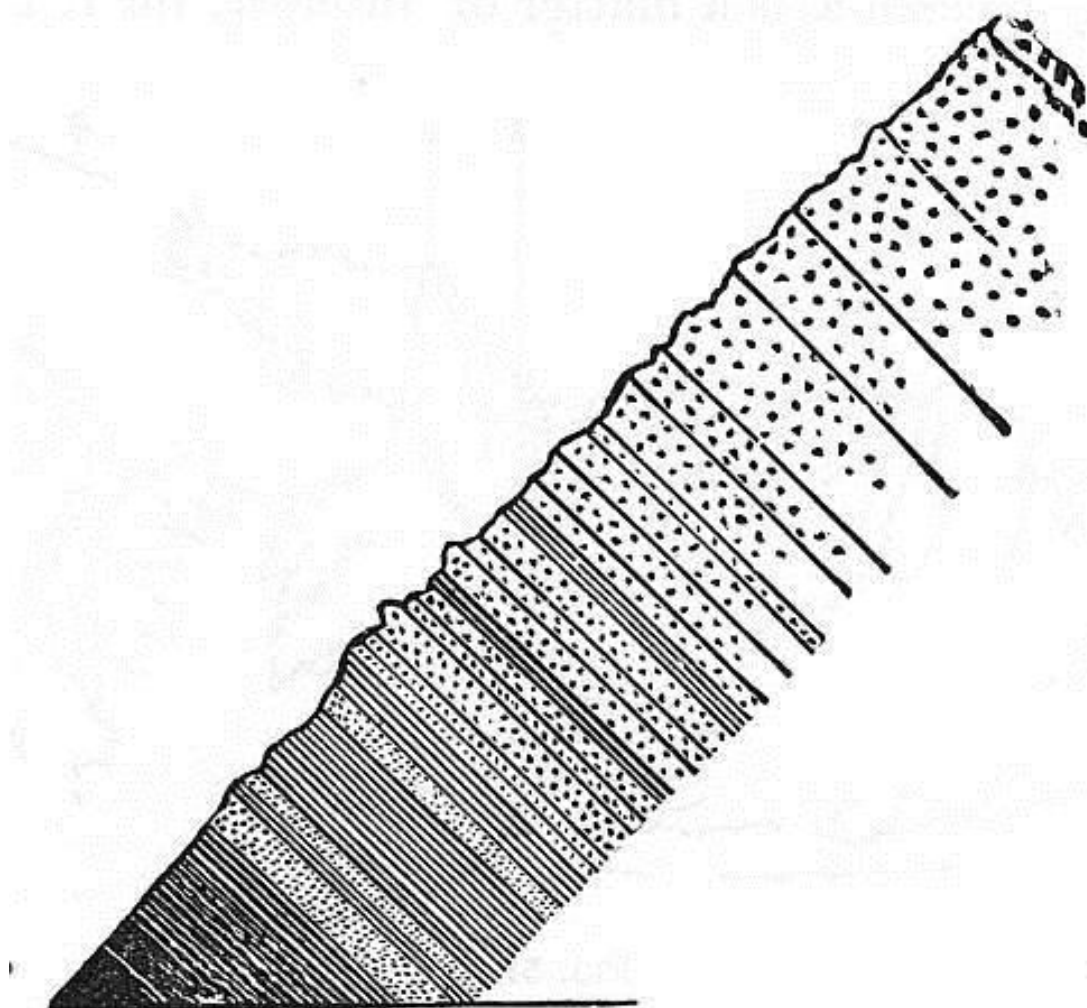


Рис. 55.

§ 15. В третьем абзаце предыдущей главы у нас была возможность сослаться на соединение сланцевых и компактных кристаллических линий у корней эгилей. На приведенном рисунке видно, что это изменение не внезапное, а постепенное. Породы, подлежащие соединению, относятся к двум типам, представленным на [рис. 3, стр. 106](#) (для удобства в оставшейся части этой главы я буду называть сланцеватую породу гнейсом, а компактную породу протогином - ее обычным французским названием). На [рис. 55](#) показан общий характер соединения, слои гнейса встречаются в середине протожины и протожины в гнейсе; иногда одно соприкасается с другим так близко, что удар молотка отламывает кусок от обоих; иногда одно переходит в другое путем постепенного изменения, подобно зонам радуги; единственное общее явление заключается в том, что чем выше по склону гнейс, тем он тверже (так что, хотя он часто поддается давлению пальцем внизу, в долине, на Монтанверте он не слишком плотный). почти такой же твердый, как протогин); и, с другой стороны, чем ниже по склону или ближе к гнейсу находится протогин, тем мельче его зернистость. Но все же фактический переход от одного к другому обычно находится в пределах нескольких

морских саженей; и именно этот переход и подготовка к нему вызывают большую ступеньку, или зазубрину, на фланге цепи и образуют вершины хребтов Эгюи-Бушар, Шармоз, Тапия, Монтань-де-ла-Кот, Монтань-де-Таконе и Эгюи-дю-Гу.

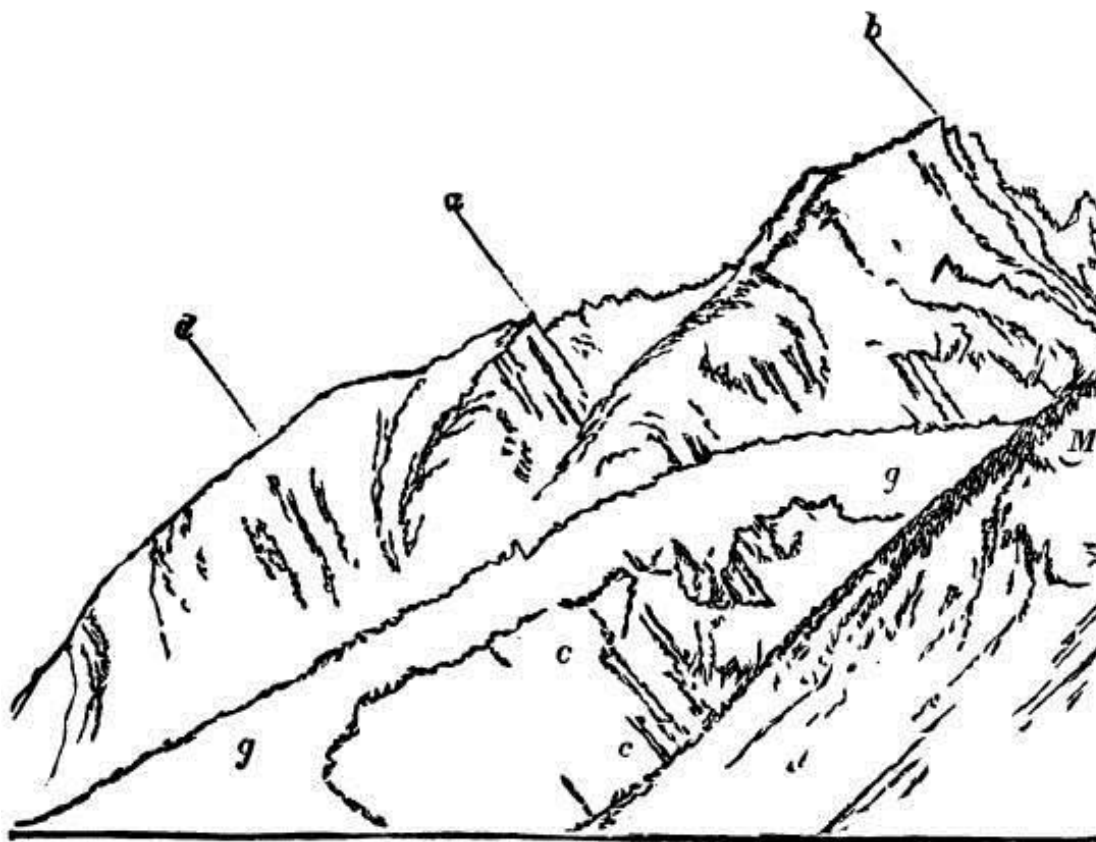


Рис. 57.

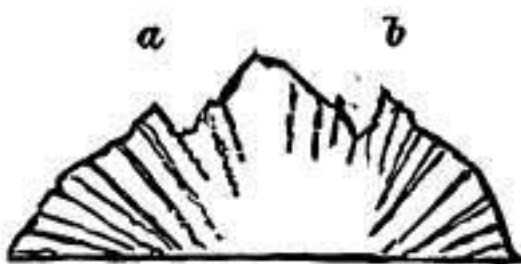


Рис. 56.

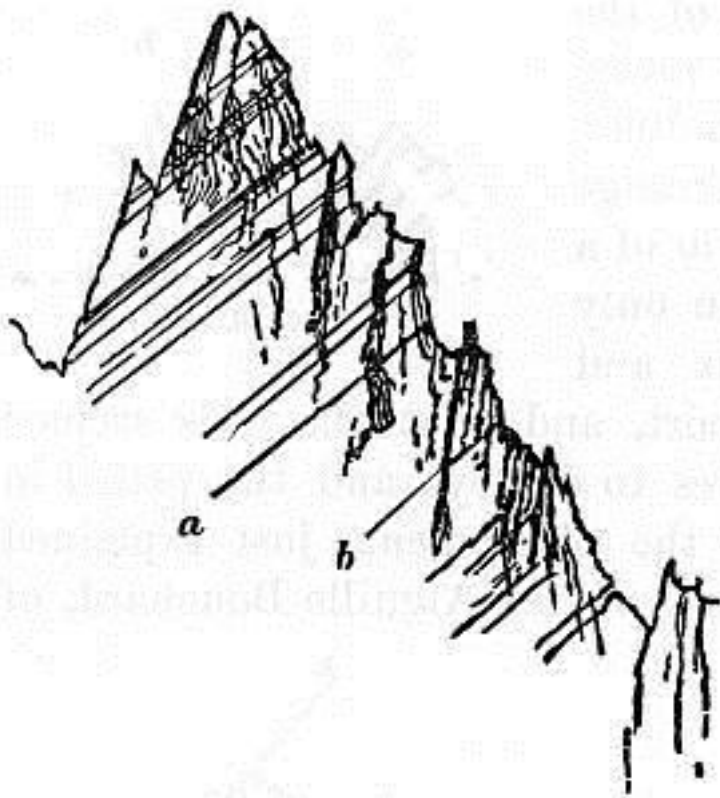
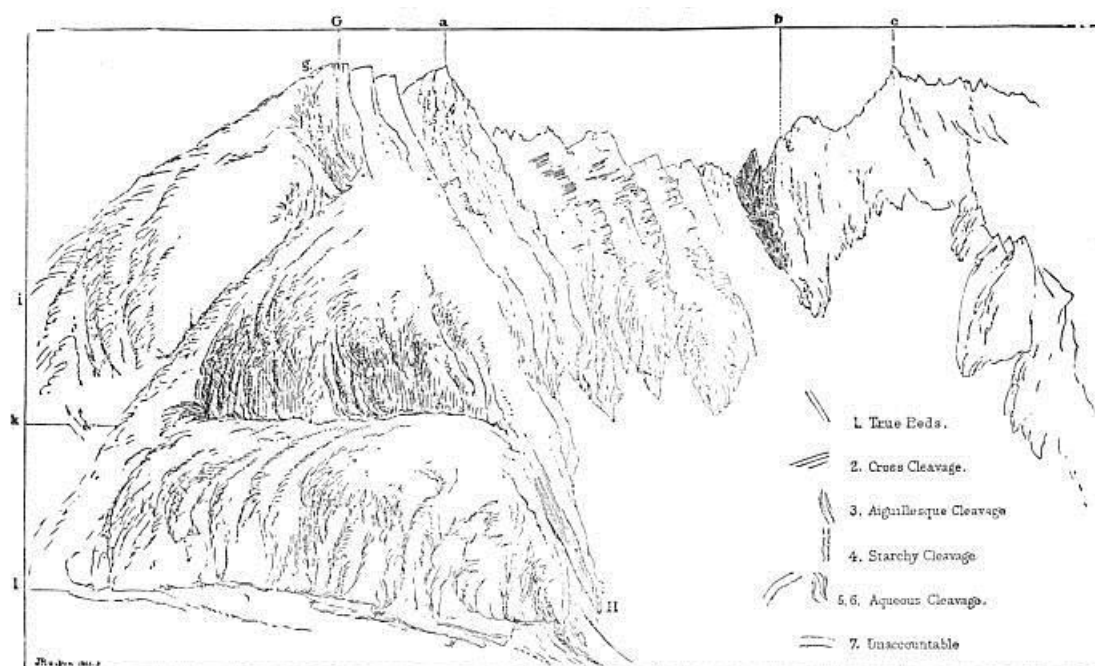


Рис. 58.

§ 16. Но что больше всего озадачило меня, так это интенсивная *прямолинейность* линий пластов гнейса, уходящих, как казалось, под Монблан. Ибо основной теорией геологов было то, что эти центральные протогенные породы когда-то находились в состоянии плавления и поднялись вверх в расплавленной ярости, опрокидывая и изменяя все породы вокруг. Но с каждым днем, когда я смотрел на гребнистые склоны Монблана, я все яснее видел изысканную *правильность* склонов грядок, очерченных, казалось, по правилу архитектора, по краю каждой их чешуйки от вершин до долины. И это удивило меня тем больше, что я всегда слышал, как утверждалось, что ложа боковых гребней, *a* и *b*, [рис. 56](#), менялись по наклону, становясь все менее и менее наклонными по мере спуска, так что они располагались как бы веером. Может быть, это и так; но я могу только сказать, что все мои наблюдения и рисунки дают противоположный отчет, и что грядки, казалось, неизменно представлялись глазу и карандашу в параллельности, измененной только что объясненными явлениями (§ § 9, 10). Таким образом, вся масса Эгюиль Бушар, только верхняя часть которой представлена на [фото 33](#), предстала передо мной в профиль, как на [рис. 57](#), и весь ее эффект и характер зависели от спуска слоев в направлениях, указанных пунктирными линиями, *a*, *b*, *d*. Прерывающее пространство, *g* - ледник Буа; М - Монтанвер; с, с - скалы под ледником, сильно истерты падением лавин, но, несмотря на все это, все еще с наибольшей отчетливостью обозначающие крутые линии. Опять же, если смотреть вниз по долине, а не вверх, чтобы расположить Монблан по левую руку, то основные гребни, которые его поддерживают, Таконе и Ла Кот, всегда казались мне построенными так, как показано на [фото 35](#) (стр. 212), они также оказывают влияние на спуск пластов по диагональным линиям влево. Более того, на полпути вверх по Бревену, откуда открывается вид на структуру Монблана, что касается нижних контрфорсов, лучше, чем с вершины Бревена, я тщательно нарисовал ложбины ложбин, высотой до края Эгюи-де-Гу, и обнаружил, что они повсюду удивительно параллельны; и снова на стороне Кормайора, хотя и менее крутые, ложбины *a*, *b*, [рис. 58](#), пересекающие вертикальные неправильные трещины большой эгюи Алле-Бланш,

видимые над Lac de Combal, по-прежнему казались мне совершенно правильными и параллельными.⁷¹ У меня не было времени проследить их вокруг, через Эгюй де Бионассе и выше Col de Bonhomme, хотя я знаю, что отношения слоев известняка к гнейсу на последнем col наиболее заметны и интересны. Но, насколько это требовалось для каких-либо художественных целей, я совершенно удостоверился в том факте, что, какой бы ни была их реальная структура, эти пласты действительно казались сквозь более мягкие контуры холма прямыми и параллельными; что они продолжали казаться такими вплоть до вершин гребней; и что эти вершины, казалось, каким-то таинственным образом зависели от соединения гнейситовых пластов с более твердым протогином эгилей или их перехода в него.

Посмотрите еще раз на [табличку 33](#). Вершина Бушара, *a*, сложена из гнейса, и ее пласты спускаются вниз линиями, первоначально прямыми, но более или менее выветренными в результате выветривания, до точки *h*, где они погружаются под обломки. Но точка *b*, я полагаю, находится в протогине; и все противоположные изгибы скальных волн справа, по-видимому, являются следствием этого соединения.



34. Декольте Эгиль Бушар.

§ 17. Однако о способе получения этих кривых нельзя догадаться, пока мы не изучим место соединения более внимательно. Поднимаясь примерно на пятьсот футов над хижинкой Монтанвера, противоположный гребень Бушара, от *a* до *c*, [фото 33](#), виден более спереди, расширенный в зубчатую линию, от *a* до *c*, [фото 34](#), и пласты с их изломами теперь отчетливо видны по всему массиву, а именно:

1-й. (См. Ссылки на табличке). Слои настоящего гнейса опускаются вниз в направлении G H, точка H такая же, как *h* на [пластине 33](#). Именно эти грядки так примечательны своей точной прямолинейностью и параллельностью.

2-й. Гладкие трещины, которые в середине гравюры, кажется, разделяют каменную колонну на своего рода кирпичную кладку. Они очень аккуратные и острые, проходят почти под прямым углом к настоящим грядкам.⁷²

3-й. Изогнутые разломы эгилей (сначала видны под буквой *bi*, кажется, выступают наружу, упираясь в слои гнейса⁷³), продолжающиеся через *c* и отрог ниже.

4-й. Неправильное расщепление, что-то вроде расщепления крахмала, проявляющееся прерывистыми вертикальными линиями.

5. Извивающиеся линии, прорезанные водой. Они оказывают наибольшее возможное влияние на внешний вид обрыва: они вызваны не только ливнями, но и выпадением зимнего снега и камней с ледниковых морен, так что утес, постоянно размываемый у его подножия, превращается в огромный амфитеатр, видимая крутизна гребня которого, как уже объяснялось, постоянно меняется из-за отступающего размаха. Я полагаю, что в древние времена сам великий ледник Буа заполнял этот амфитеатр и разбивался прямо у подножия Бушара.

6. Изгибы, нанесенные водой с обратной стороны гребня в сторону долины, в направлении *g* и *i*.

7-й. Тенденция (которую я не понимаю) к образованию горизонтальных масс на уровнях *k* и *l*.⁷⁴

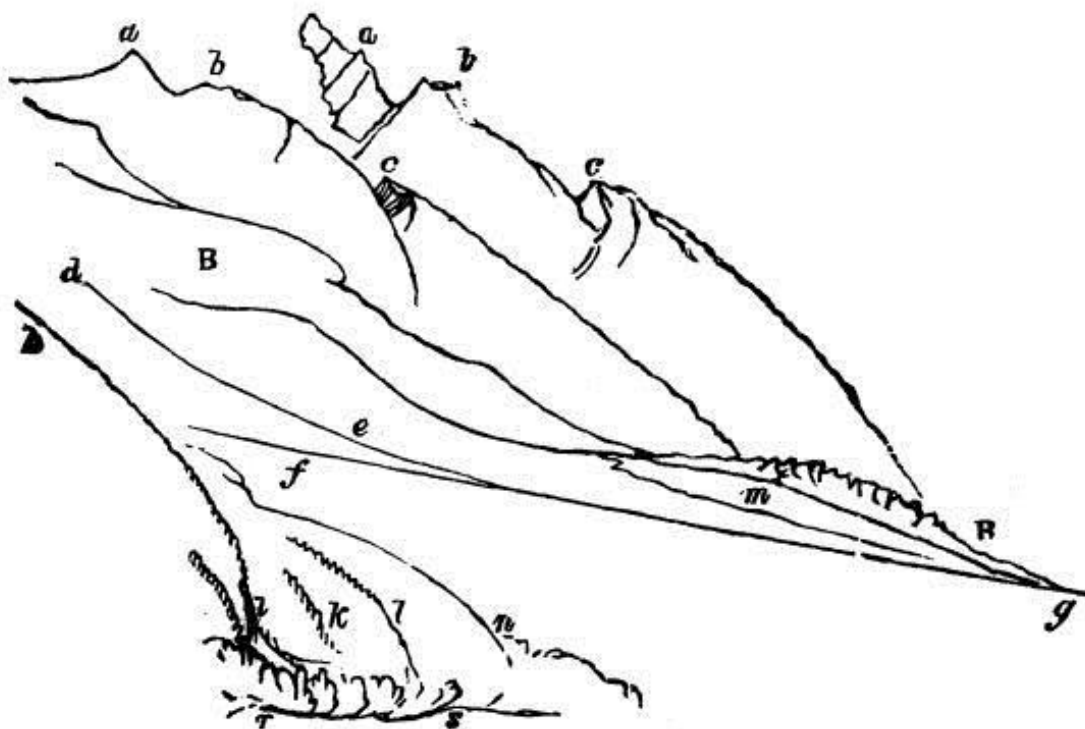


Рис. 61.

§ 18. Читатель может представить себе, какие странные гармонии и изменения линий должны происходить во всей массе горы из-за различного преобладания того или иного из этих тайных наклонов ее скал (измененных, к тому же, постоянным обманом перспективы), и насколько полностью жесткость или параллельность любой из них побеждается порывистым стремлением остальных, — семичастное действие, кажется, пронизывает каждый атом скалы. Для наглядности я показал на этой табличке только основные линии; следующая (табличка 35, напротив) даст некоторое представление о полном виде двух основных гребней на склонах Монблана, известных как Гора ла Кот и гора Таконе, *c* и *t* на рис. 22, на стр. 163.

При этом обратите внимание, во-первых, что возвышенности, отмеченные здесь, на контрольном рисунке (61), а, b b, с с,, с с,, находятся в каждой из соответствующих гор и указывают на определенные изменения в условиях их залегания в этих точках. Я не сомневаюсь, что эти две горы когда-то были одним массивом и что они были разделены большим ледником Таконе, который спускается между ними; и точно так же гора ла Кот, отделенная от Тапии ледником де Боссон, Bb на контрольном рисунке.

35. Гребни Ла-Кот и Таконе.



36. Герб Ла-Кот.

§ 19. Обратите внимание, во-вторых, на общую тенденцию каждой горы бросаться вогнутыми изгибами к Монблану и спускаться округлыми склонами в долину; более или менее прерываемую прямым проявлением прямых пластов, которые действительно, с этой точки зрения, являются основными чертами Таконе. Однако они неизбежно становятся более заметными на контурном офорте, чем на самой сцене, потому что в действительности тонкие ложбинки теряются на расстоянии или в тумане, а эффекты света выявляют округлые формы более крупных массивов; и везде, где облака заполняют впадины между ними, как это обычно бывает (ледники вызывают холод в ущельях, в то время как ветер, задувающий *вверх* по большим долинам, очищает края гребней), вершины проявляются, как на [фото 36](#), разделяя своими темными выступами склоны холмов. вечное движение ледников и облаков.⁷⁵

§ 20. О водных изгибах этого гребня нам еще предстоит сказать; пока же давайте особенно понаблюдаем, как провиденциальные законы красоты, действуя с обратными данными, приводят к сходным результатам в эгильях и гребнях. В эгильях, которые сложены из такой твердой породы, что на них не воздействуют снегопады и журчание ручьев, внутренняя структура устроена таким образом, что изгибы проявляются простым изломом. На гребнях и более низких холмах, которые состоят из более мягких пород и в значительной степени подвержены влиянию внешних воздействий, внутренняя структура прямая, а необходимые изгибы создаются перспективой, внешней модуляцией и уравниванием неблагоприятных воздействий спайности. Но, как точность взгляда художника обычно проявляется в его восприятии внутренней анатомии, которая регулирует рост и форму, и как в эгильях, пока мы наблюдаем за ними, мы постоянно обнаруживаем новые изгибы, так и в гребнях, пока мы наблюдаем за ними, мы постоянно обнаруживаем новые прямолинейности; и ничто так не отличает хороший рисунок гор или видение гор от небрежного и неэффективного рисунка гор, как соблюдение удивительных параллелизмов, которые существуют среди ложбин гребней.

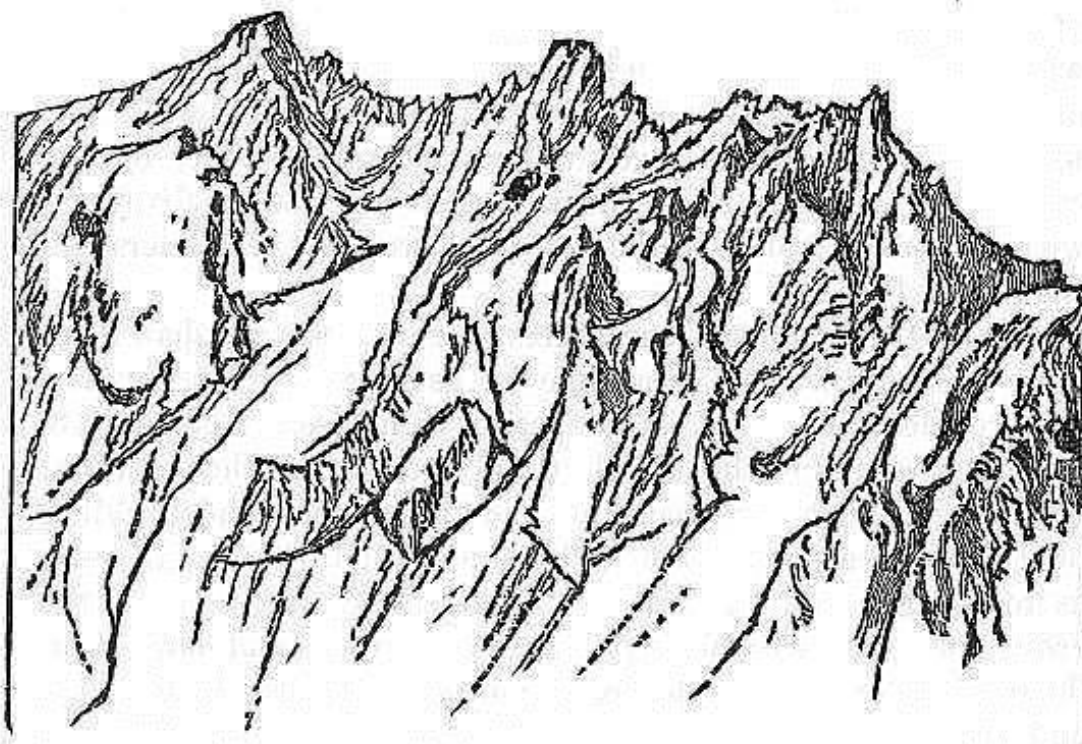


Рис. 62.

§ 21. Действительно, нередко случается, что на холмах, состоящих из несколько мягких пород, водные контуры настолько преобладают над прямой ложбинкой, что на первый взгляд не остается ничего заметного, кроме размашистых линий, подобных волнам. На рис. 43, стр. 196 изображен гребень горы на севере долины Шамуни, известной из-за быстрого разрушения ее скал как *Эгиль Пурри*; и на первый взгляд действительно кажется, что ее очертания мало отличаются от очертаний вершины морской волны. И все же я думаю также, что если бы это *была* волна, мы немедленно предположили бы, что прилив движется вправо; и если бы мы исследовали причину такого предположения, то увидели бы, что вдоль гребня самые крутые водопады крѣга всегда были с правой стороны, что указывает на их тенденцию обрываться скорее в направлении линии *a b*, чем какой-либо другой. Если мы пройдем половину пути вниз по Монтанверту и рассмотрим левую сторону гребня несколько внимательнее, мы обнаружим, что эта тенденция еще более отчетливо видна, как на рис. 62.

§ 22. Но что же тогда привело ко всем этим спиральным изгибам гребня туда-сюда, но с таким странным единством движения?

ДА. Вот оно, облако. Мы не знаем, как вершина холма впервые приобрела такую форму, чтобы позволить водным потокам воздействовать на нее столь разнообразным образом, но я думаю, что видимость *внутренней* силы подъема по большей части обманчива. Если рассмотреть ряд кроватей в разрезе, то можно было бы обнаружить, что они расположены очень однородно, лишь немного жестче в одном месте и более изящно в другом. Поток получает небольшой импульс в ту или иную сторону, на вершине холма, но по мере спуска набирает силу и размах, собирая в себя другие потоки со своих сторон и объединяя их силу со своей собственной. Единственный сгусток кварца, встречающийся в чешуйке сланца на гребне хребта, может полностью изменить судьбу горной формы. Это может повернуть маленький ручеек воды вправо или влево, и этот небольшой поворот будет направлен в будущее направление набирающего силу потока, как прикосновение пальца к стволу

винтовки - в направлении полета пули. Каждый последующий год увеличивает важность каждой определенной формы и объединяет в массы все более и более гармоничные мысы, сформированные стремительным течением вечных водопадов.

§ 23. Важность результатов, полученных таким образом при малейшем изменении направления зарождающихся ручейков, представляет собой интересный тип формирования человеческих характеров по привычке. Каждое из этих примечательных ущелий и утесов является выражением не какого-либо внезапного насилия, совершенного над горой, а ее маленьких *привычек*, которые сохраняются постоянно. Он был создан с одним руководящим инстинктом; но, тем не менее, его судьба зависела от эффективного результата от направления маленьких и почти невидимых ручейков воды, по которым первые струйки дождя стекали по его бокам. Самые слабые, бесчувственные капельки росы среди его пыли на самом деле были арбитрами его вечной формы; им было поручено прикосновением более нежным, чем прикосновение детского пальца, — таким же тихим и незаметным, как падение полужакрытой слезы по девичьей щеке, — навеки зафиксировать формы вершин и пропастей и обтесать эти лиги поднятого гранита в формы, которые должны были разделить землю и ее царства. Однажды маленький камешек уклонился, однажды прорисовалась неясная борозда, и вершина навсегда обрела свое величие, ущелье же навеки обречено на деградацию. С тех пор, день за днем, утонченная привычка набирала силу; камень, от которого уклонились, имел более широкое основание; выбранная борозда углублялась быстрее скользящей волны; раскаяние и арест были одинаково невозможны, и час за часом на небе все более крупными и каменистыми буквами была написана история выбора, который определила капля дождя, и равновесия, которое нарушила песчинка.



Рис. 63.

§ 24. Таковы основные законы, относящиеся к вершинам гор, для выражения которых мы должны обратиться к искусству; и мы, соответственно, обнаружим, что хороший и разумный рисунок гор отличается от плохого рисунка гор, указывая, во-первых, на признание художником некоторой великой гармонии между вершинами и их склонности бросаться в приливные волны, очень похожие на волны самого моря; иногда в виде свободного вздымания к небу, но чаще всего все же в форме бурунов, вогнутых и крутых с одной стороны, выпуклых и менее крутых с другой; во-вторых, его указанием на то, что вершины гор отличаются от плохих. из прямых пластов или трещин, постоянно придающих себе жесткость благодаря изгибам в некотором заданном направлении.

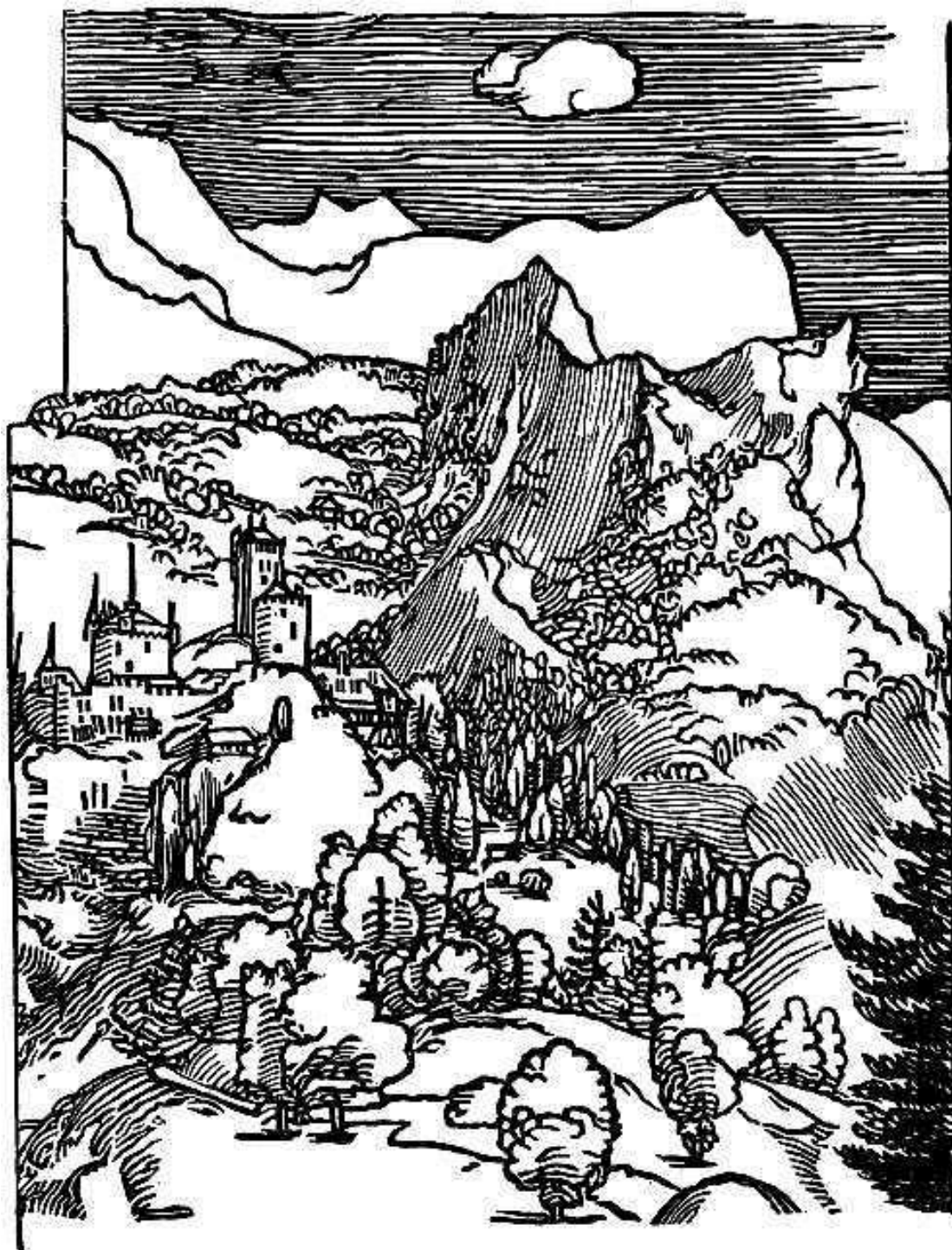


Рис. 64.

§ 25. Рис. 63 представляет собой факсимиле фрагмента фона на гравюре Альбера Дюрера на дереве, изображающей заковывание великого Дракона в Апокалипсисе. Это одна из его наиболее неосторожные и грубые кусочки чертежа, однако, видят в ней в частности, как порывом набегающей волны указано; и дальше, обратите внимание, как по-разному вещь хорошая прорисовка может быть из изящного *рисунка* с одной стороны, и отличается ли это от невежественных рисунков на другой. Резьба по дереву во времена Дюрера не достигла совершенства, способного передать тонкие детали или воздушную перспективу. Но вся утонченность и воздушная перспектива наших дней бесполезны и даже варварски, если они не в состоянии передать основные горные факты.

§ 26. Следует, однако, заметить, что в этом примере работы Дюрера отсутствует признание прямолинейности линий, и что по этой причине холмы выглядят мягкими и землистыми, а не каменистыми.

Итак, также, в следующем примере, рис. 64, гребень на среднем расстоянии чрезвычайно хорош в своем выражении силы горы; два его гребня вздымаются вверх, как два края возвратной волны, которая только что отбилась от скалы. Однако ему все еще немного не хватает прямооты в выражении лица, и поэтому он немного неестественен. В Средние века люди не привыкли рассматривать горы достаточно внимательно, чтобы обнаружить самые тонкие элементы их структуры. Однако в следующем примере, рис. 65, определенно указаны параллельность и жесткость, однако контур гребня менее определенный.

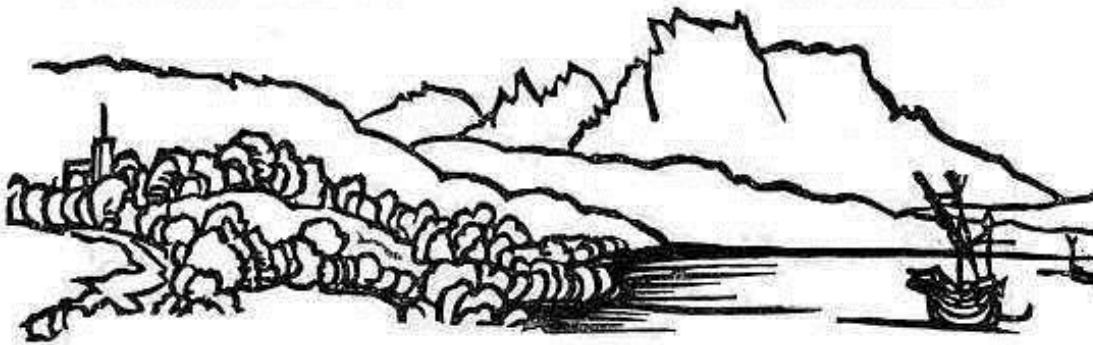


Рис. 65.

Обратите также (мимоходом) внимание на полное равенство линий во всех этих примерах, независимо от того, стали они темными или светлыми. Все хорошие контурные рисунки, как отмечалось в главе, посвященной отделке, сходятся в этом характере.

§ 27. Следующий рисунок (66) интересен тем, что он представляет собой один из немногих примеров, когда Тициан определенно черпал вдохновение из Альп, которые он видел из своего дома в Венеции. Это со старой гравюры пастуха со стадом овец на берегу моря, в которой он представил морскую даль с венецианской церковью Святой Елены, некоторыми второстепенными зданиями, напоминающими Мурано, и этим кусочком облака и горы. Представленная вершина является одной из больших Тирольских Альп, которая видна из Венеции за прохода в цепи и является их кульминационной точкой. На самом деле масса имеет форму, указанную на рис. 67. Тициан преобразовал ее в энергичный гребень, демонстрируя свое отношение к форме, но я не сомневаюсь, что гравюра на дереве переворачивает оригинальную работу Тициана (какой бы она ни была), и что он придал гребню истинный наклон вправо, или на восток, который он имеет в природе.



Рис. 66.

§ 28. Нередко случается, что в "далях" Клода он представляет реальные очертания Капри, Искьи, Монте-Сан-Анджело, горы Альбан и других цепей вокруг Рима и Неаполя, более или менее точно скопированных с натуры. Когда он делает это, ограничиваясь простым наброском, серые контуры, видимые на расстоянии, часто оказываются достаточно удовлетворительными; но как только он приближает один из них так, что требуется какой-либо рисунок в его массе, весьма любопытно наблюдать состояние паралича, в которое он погружен из-за отсутствия какого-либо представления об анатомии горы. [Рис. 68](#) - это один из самых больших холмов, которые я могу найти в *Liber Veritatis* (№ 86), и можно увидеть, что по краям нанесено всего несколько линий, нарисованных в направлении сторон кучи, или конуса, совершенно без учета какой-либо внутренней структуры.

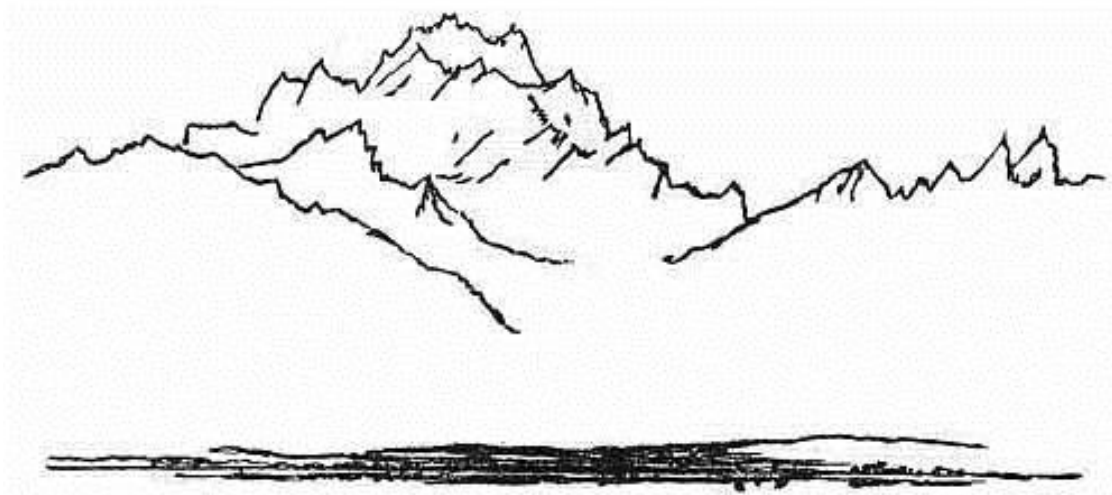


Рис. 67.

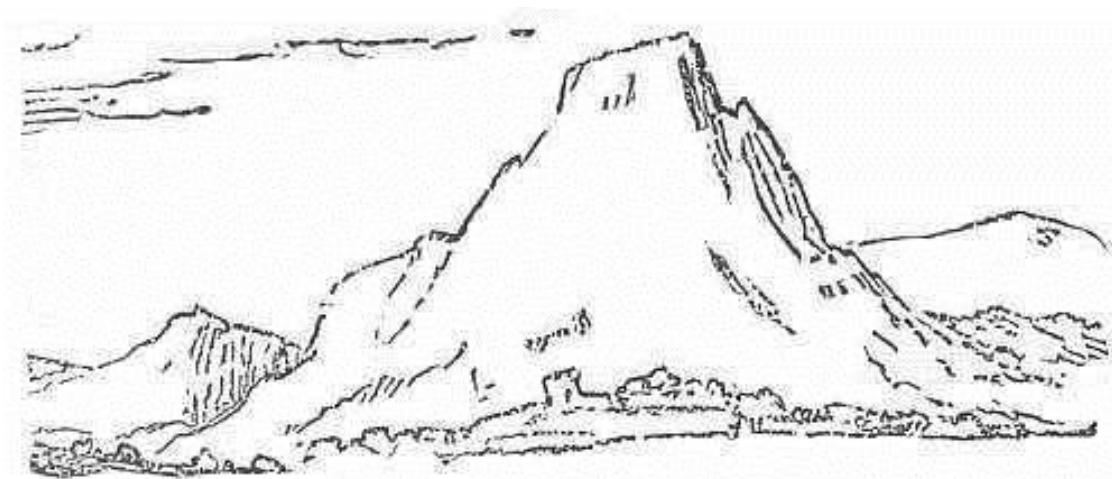


Рис. 68.

§ 29. Я помещаю под ним, очерченный также самым грубым образом (ибо, поскольку я убираю тень от Liber Veritatis, я обязан также отнять ее у Тернера), [рис. 69](#), фрагмент утесов на рисунке озера Лох-Корискин, частично описанный уже в § 5 главы о нижних горах в томе I. Форма гребня, действительно, здесь случайно выделяется и развита до степени, редкой даже у Тернера; но обратите внимание, помимо этого, на то, как Тернер опирается на *центр* и тело холма, а не на то, как он расположен. на его краю; размечая его слои, камень за камнем, точно так же, как хороший художник, рисуя конечность, отмечает опускание и подъем сустава, смягчая контур; и сравните совершенно противоположный метод Клода, который всю жизнь держался за свой контур, как греческий мореплаватель держится берега.[76](#)



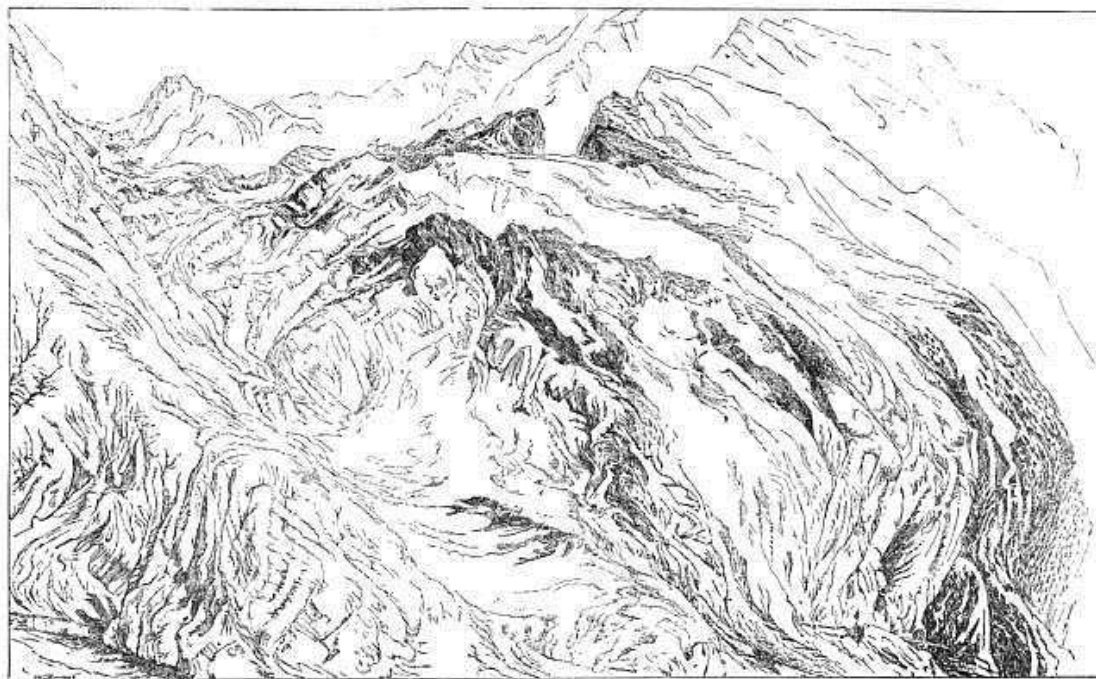
Рис. 69.

§ 30. Чтобы, однако, не подумали, что я несправедливо выбрал свои примеры, позвольте мне привести пример одновременно менее единственный и более подробный.

Мы видели в нашем описании топографии Тернера, гл. II., § 14, что художнику было необходимо при его модификации вида в ущелье Файдо ввести отрывок из более высоких вершин; который, таким образом, был специально предназначен для передачи общего впечатления об их характере, должен в достаточной степени иллюстрировать, каким Тернер считал этот характер. Обратите внимание: оно не могло быть взято из великих центральных эгилей, поскольку поблизости от Файдо вообще ничего подобного не существует; оно могло быть только выражением того, что Тернер считал самыми благородными атрибутами холмов, соседних с этими по высоте, — то есть тех, которые мы сейчас исследуем.

Я выгравировал ту часть рисунка, которая включает этот отрывок, на странице 221, в ее собственном масштабе, включая весь кулуар над галереей и саму галерею со скалами рядом с ней.⁷⁷ А теперь, если читатель обратится к [фотографии 20](#), которая представляет собой схему *реальной* сцены, у него будет прекрасный пример, при сравнении двух, операции изобретательства высшего порядка по данной теме. Я бы порекомендовал ему положить лист кальки поверх офорта, [Пластинка 37](#), и своим пером как можно тщательнее проследить некоторые его линии, пока он не почувствует их сложность и избыточность силы

воображения, которые с такой детализацией усилили простую тему, представленную естественной сценой; и тогда пусть он увидит, какие великие горные законы Тернер стремился выразить во всех этих дополнениях.



Дж. М. У. Тернер.

Дж. Раскин.

37. Гребни сланцевых кристаллических пород.

§ 31. Расщепления, которые управляют целым, точно такие же, как у Эгюиля Бушара, только в более грандиозных сочетаниях. Чтобы читатель мог лучше различать их, я привожу начальные линии грубо для справки на [рис. 70](#), напротив. Расщепления и силовые линии следующие.

1. А В и связанные с ним линии *a b*, *a b* и т.д. по всей пластине. Настоящие ложбины или ложбины с расщеплением (*gh* у Эгюиля Бушара, [фото 34](#)); здесь, обратите внимание, с изысканной тонкостью замыкается удаляющаяся перспектива и придает всей массе великолепное единство излучения.
2. D E и связанные с ним линии *d e*, *d e* по всей пластине. Поперечный вырез, второй у Эгюиля Бушар; прямой и острый. Образуя здесь серию гребней в точках В и D.
3. *p c*, *p c*. Контр-гребни, близко соответствующие контр-перелому, третий у Эгюиля Бушара.
4. *m n*, *m n* и т. Д. В целом. Извивающиеся водянистые линии, постепенно переходящие в ложбинки. Пятая группа у Эгюиля Бушара. Крахмалистая спайность здесь не видна, поскольку она обычно не характерна для гребней и присутствует в Бушаре лишь случайно.



Рис. 71.

5. *x x x x*. Извилистые линии, нанесенные водой, указывают на некоторую мягкость или изъязны в скале; вероятно, они являются причиной или следствием образования большого обрыва или выступа справа. Нам еще предстоит сказать о них в гл. XVII.
6. *gf*, *gf* и т.д. Широкие водные или ледниковые изгибы. Шестая группа в составе Эгюиля Бушар.
7. *kl*, *kl*. Вогнутые изгибы, образованные сходящей лавиной; характерные, конечно, для этого места.
8. *ih*, *ih*. Вторичные выпуклые изгибы, ледниковые или водные, соответствующие *gf*, но переходящие в второстепенный второстепенный овраг. Этот вторичный овраг связан с противоборствующими эгильскими массивами *rs*; и причина разрыва или щели между ними и гребнями *Vd* обозначается выступом или сочленением ближайшей скалы, М, где в первую очередь происходит деформация пластов или изменение их характера. Представление Тернера о структуре всей массы, очевидно, состояло в том, что в разрезе она была такой, как на [рис. 71](#), разделенной возвышенностью, с ядром в точке М, которое, с учетом перспективы, находится точно на линии пропасти, идущей в направлении стрелки; но он придает больше изогнутого эгильского излома этим верхним гребням, которые больше возвышаются (и некоторое время назад мы видели, что чем выше скала, тем тверже). И то ядро изменения в точке М, так сказать шарнир, на котором вращаются все эти мысы верхнего гребня, является

первым или ближайшим из уклонившихся камней, которые определили течение ручьев и наклон скал по всей цепи.

§ 32. Я вполне могу поверить, что читатель усомнится в возможности того, что все это было задумано Тернером: а *задуманного* в обычном смысле этого не было. Его просто увидели и инстинктивно нарисовали, согласно велению воображаемого сна, таким, каким был истинный Грифон и какими являются все благородные вещи. Но если читатель воображает, что очевидная истина появилась просто случайно, или что я воображаю цель и устройство там, где их не существует, пусть он будет раз и навсегда уверен, что ни один человек не проходит через ту работу, через которую, как он, должно быть, начинает понимать, я *прошел*, ни ради того, чтобы обмануть других, ни с большой вероятностью обмануть самого себя. Тот, кто желает обмануть покупающую картины публику, может сделать это дешево; и легко привлечь внимание практически к любому виду искусства, не взбираясь на Альпы и не измеряя декольте. Но, с другой стороны, любой, кто желает установить факты и в течение многих трудоемких лет будет соотносить все искусство непосредственно с природой, в конце концов не окажется легкой добычей беспочвенного энтузиазма или ошибочных фантазий. Глупые люди любят повторять историю, которая обошла весь художественный мир, — что Тернер когда-то где-то кому-то сказал (время, место или личность установить невозможно), что я обнаружил в его картинах вещи, о существовании которых он сам не подозревал. Тернер был не из тех, кто склонен говорить вещи подобного рода; обычно, уважая все движения своего собственного разума, он был молчалив, как гранитный гребень; и если он когда-нибудь и произносил это, то, вероятно, смеялся над человеком, к которому обращался. Но он *мог* сказать это совершенно искренне; более того, я совершенно уверен, что в определенной степени дело действительно обстояло так, как он, как сообщается, заявил, и что он не осознавал ценности постигнутых им истин и не понимал природу инстинкта, который их объединил. И все же истина была, несомненно, воспринята, и инстинкт, несомненно, присутствовал и был императивен; и любые художники, которые попытаются подражать хотя бы малой части его работ, обнаружат, что никакие счастливые случайности не смогут для них собрать воедино сходство с фактом или имитировать величие изобретения.⁷⁸

§ 33. Никакой счастливый случай — нет, никакая счастливая мысль — никакое совершенное знание - никогда не заменит эту могущественную бессознательность. Мне часто приходилось повторять, что Тернер, в обычном смысле этих слов, не знал и не думал так много, как другие люди. Всякий раз, когда его *восприятие* подводило — то есть в отношении научных истин, которые не дают ощутимых глаз результатов, — он впадал в самые откровенные ошибки. Например, в такой вещи, как соотношение положения радуги и солнца, между ними нет никакой определенно видимой связи; требуется внимание и расчет, чтобы обнаружить, что центром радуги является тень головы наблюдателя.⁷⁹ И на внимание или расчет такого абстрактного рода Тернер, по-видимому, был совершенно неспособен; но если он нарисовал кусок драпировки, в которой каждая линия складок имеет *видимое* отношение к точкам подвешивания, а не просто поддающееся расчету, это отношение он увидит до последней нитки; и таким образом он прослеживает порядок расположения горных гребней до последнего камня не потому, что он что-либо смыслит в геологии, а потому, что инстинктивно улавливает последние и тончайшие следы любого видимого закона.

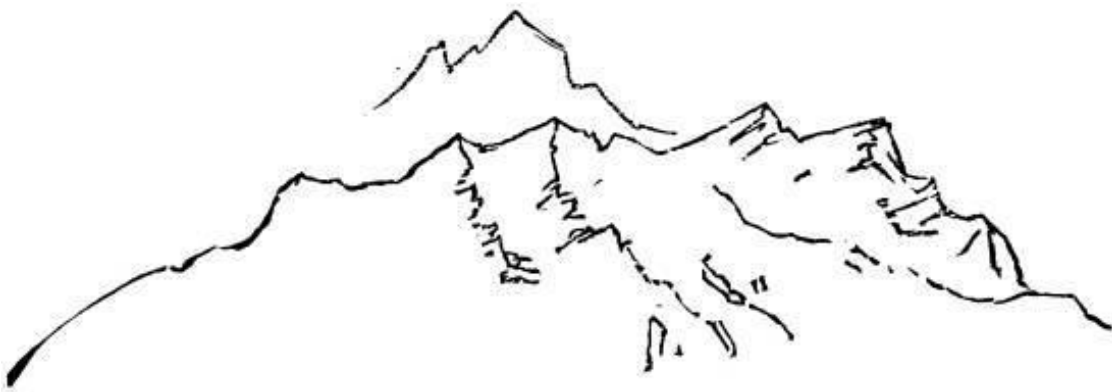


Рис. 72.

§ 34. Однако он был особенно послушен этим законам гербов, потому что искренне любил их. В начале этой главы мы видели, как очертания гребня гармонируют почти со всеми другими красивыми формами природных объектов, особенно в непрерывности их внешних изгибов. Эта преемственность была так благодарна сердцу Тернера, что он часто шел на многое, чтобы служить ей. Например, на одном из своих рисунков города Люцерн он сначала очертил карандашом гору Пилат с центральной вершиной, обозначенной пунктирной линией на [рис. 72](#). Это почти соответствует местным реалиям; но, будучи несовместимым с общим видом гребней и вопреки инстинктам Тернера, он зачеркивает огнеупорную вершину и, оставляя свой карандашный контур неподвижным в небе, касается цветом только контура, обозначенного непрерывной линией на рисунке, таким образом, обращаясь с ней точно так же, как, как мы видели, Тициан поступил с великими Альпами Тироля. Однако он, вероятно, не сделал бы этого с такой важной деталью сцены, как гора Пилат, если бы непрерывная линия не была абсолютно необходима для его композиции, чтобы противопоставить остроконечные башни города, которые были его основным сюжетом; форма Пилата виднелась только как розовая тень на далеком небе. Однако мы еще не можем оценить важность, по его мнению, этой непрерывности нисходящей кривой, пока не перейдем к исследованию нижних *склоновхолмов*, до сих пор нас интересовали только их скалистые вершины; и прежде чем мы оставим эти вершины или, скорее, более твердые породы, которые их слагают, необходимо исследовать еще одно состояние этих скал; и это состояние, которое обычно является наиболее интересным, а именно обрыв. Однако этому исследованию нам лучше посвятить отдельную главу.

[66](#) Назван так из-за формирующейся природы его пород. Это сланцы, но необычайно хрупкие.

[67](#) Материалы, снятые со склона, разбрасываются по равнине или долине вниз. Предполагается, что почти такое же количество должно быть удалено с другой стороны; но помимо этой *удаляемой* массы, материалы сверху сильно крошатся и образуют вогнутую кривую.

[68](#) Линии немного слишком прямые в своем продолжении, гравер вырезал часть изгиба из их толщины, решив, что я нарисовал их слишком грубо. Но я выбрал этот грубо очерченный пример и другие, подобные ему, потому что хочу приучить читателя различать просто тонкость инструмента в руке художника и точность линии, которую он проводит. Дайте Тициану тупое перо, и все равно линия Тициана будет благородной: новичок с хорошо починенным пером может рисовать более аккуратно; но его линии следует отличать от линий

Тициана, если мы разбираемся в рисунке. Каждая линия на этой гравюре Дюрера на дереве *изысканна*; и это в самом благородном смысле. Широкие или тонкие - не имеет значения, линии *правильные*; и самая тонкая фальшивая линия всегда вызывает презрение перед самой грубой верной линией.

69 Не абсолютно на пересечении кривых в одной точке, а на их излучении с некоторой гармоничной последовательностью различий в направлении. Разница между линиями, которые находятся в истинной гармонии излучения, и линиями, которые таковыми не являются, в сложных массивах может быть обнаружена только тренированным глазом; и все же часто это главное различие между хорошим и плохим рисунком. Гроздь из шести или семи черных перьев, образующих крыло одного из херувимов на картине Тициана "Успение Пресвятой Богородицы" в Венеции, придает картине свободу и силу, которых еще не удавалось передать ни одному копиисту или граверу, хотя это зависит просто от тонкости изгибов, а не от цвета.

70 Мне следовало бы сказать "*Вне перспективы*", но это покажет, что я имею в виду.

71 И никакие более подробные наблюдения никогда не побуждали меня к формированию какого-либо противоположного мнения. Нелегко получить какую-либо последовательную серию *измерений* наклона этих пластов гнейса; поскольку, хотя они и параллельны в большом масштабе, они допускают множество разновидностей падения в небольших выступах. Но все мои заметки объединяются, будь то у подножия или на вершине большого склона Монтанвер и Ла Кот, в том, что они дают угол от 60° до 80° по отношению к горизонту; общий угол составляет около 75° . Я не могу ошибиться в самих измерениях, какими бы неубедительными ни были наблюдения за незначительными участками породы; потому что я никогда не отмечаю угол, если только верхняя или нижняя поверхность пластов не будет достаточно гладкой, чтобы можно было отрегулировать мой шест с помощью спиртового уровня. Затем шест указывает на стык грядок, а квадрант с отвесом - на их погружение; во всех отношениях точно. В ущелье между ледником Буа и подножием Монтанвера, недалеко от льда, примерно в тысяче футов над долиной, наблюдается любопытное искажение русла; русла там, кажется, внезапно изгибаются назад под ледником, а в некоторых местах становятся совершенно вертикальными. На противоположной стороне ледника, ниже Вводной части, в высшей степени интересен провал известняка под гнейсом с промежуточным слоем серой пористой породы толщиной в семь или восемь футов, который французы называют *cargneule*, но он настолько скрыт обломками и почвой сосновых лесов, что его трудно исследовать в какой-либо степени. В целом, наилучшей позицией для точного определения угла наклона пластов является вершина Тапии, немного ниже места соединения гранита и гнейса (см. Примечание об этом месте соединения в Приложении 2); точка, от которой вершина Эгюи-дю-Гу находится на 11° юго-западнее, а вершина Эгюи-Бушар - на 17° северо-восточнее, Эгюи-Дру - на $5-1^\circ$ или 6° северо-восточнее, ее вершина видна за Пти-Шармо. Слои гнейса, выступающие из дерна под ногами зрителя, могут быть визуально параллельны склонам Эгюий-дю-Гу с одной стороны и Бушару (и основанию Эгюий-д'Аржантьер) с другой; они проходят как можно ближе от вершины к вершине через то, на чем стоит зритель, или примерно от 10° к северу от востока до 10° к югу от запада и опускаются с изысканной равномерностью под углом 74° к горизонту. Но что показалось мне еще более странным, так это то, что с этой точки я мог отчетливо видеть следы той же прямой структуры, проходящей через Малый Шармоз, и корни самих эгилей, как на [рис. 59](#); и я никогда не мог, в ходе бесчисленных наблюдений, точно определить какую-либо точку, где эта сланцевая структура полностью прекращалась. Казалось, что она становится все менее и менее заметной по направлению к центру массива Монблан; и с

самого хребта Эгиль-Бушар, в точке *a* на [фото 33](#), откуда, глядя на юго-запад, Эгиль можно увидеть в самом точном профиле, доступном во всей долине Шамуни, я заметил очень странный параллелизм даже на юго-восточной стороне Шармо, *x y* ([рис. 60](#)), как будто продолжающееся влияние этого раскол велся от Малого Чармоза, *c, d* (на противоположной стороне я проследил его, как показано на [рис. 59](#)), через центральную массу породы *r*. В этом профиле М - сам Монблан; *m* - Эгюий-дю-Миди; Р - Эгюий-дю-План; *b* - Эгюий-Блетьер; С - Большой Шармоз; *c*, Малый Шармоз; Е - пассаж под названием Этала.



Рис. 59.

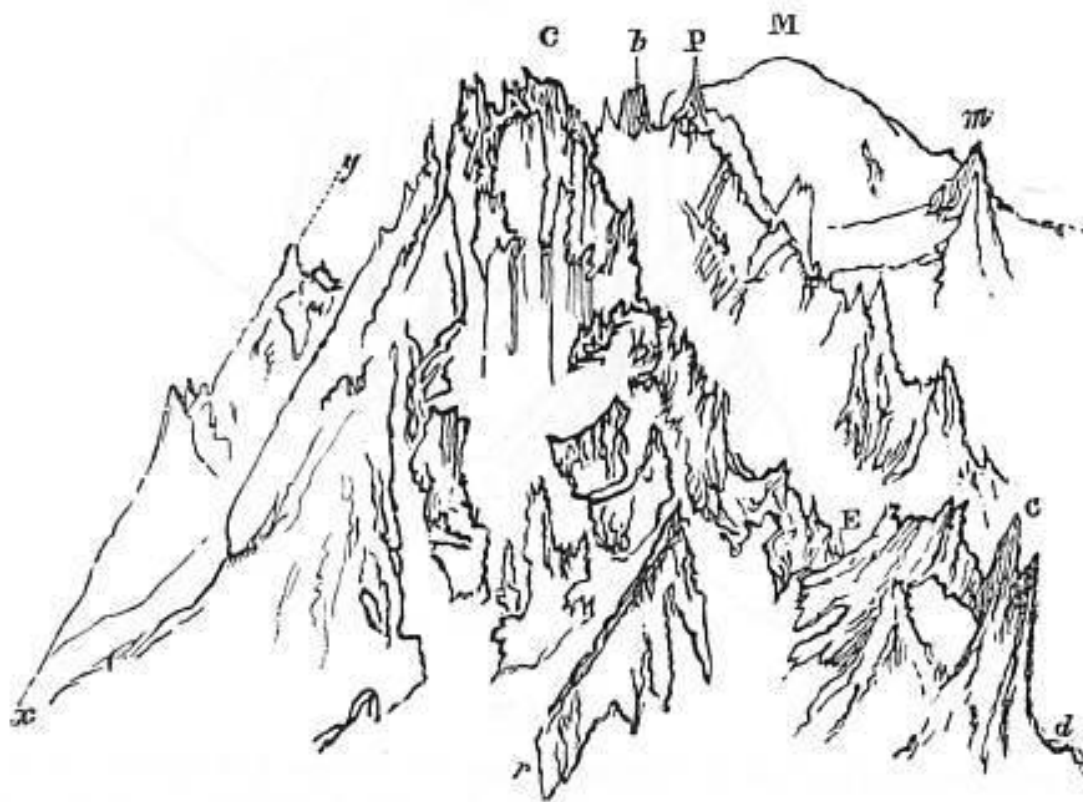


Рис. 60.

72 Многие геологи думают, что они *и есть* настоящие пласты. Они пересекают гнейситовую листву, и я придерживаюсь мнения Де Соссюра и считаю их расщеплением.

73 Я тщетно пытался добраться вдоль хребта Бушар до этого соединения, край пропасти между *a* и *b* (фото 33) был слишком изломан; но точка так близко соответствует точке соединения гнейса и протогина на хребте Шармоз, что, добавляя свидетельство отдаленного контура, я не сомневаюсь в общем соотношении пород.

74 Де Соссюр часто называет это "нападениями". Они встречаются то тут, то там в самих эгильях.

75 Водные изгибы и округлости на ближайшем гребне (Ла Кот) особенно нежные, потому что гнейс, из которого он состоит, более мягкий по зернистости, чем гнейс Бушара, и остается таким даже до самой вершины пика, *a*, на рис. 61, где я обнаружил его смешанным с желтоватой и немного песчаной кварцевой породой, и в целом гораздо менее протогенный, чем обычно на таких высотах в других частях цепи.

76 Сравнивая рис. 66 и рис. 68, стоит отметить, что наше суждение о некоторых видах искусства полностью зависит от знаний, а не от чувств. Любой человек, не знакомый с хиллзом, счел бы Клода правым, а Тициана смешным: но, вникнув немного глубже в этот вопрос, мы обнаруживаем, что Тициан - небрежное и интенсивное выражение истинного знания, а Клод - медленное и правдоподобное выражение полного невежества.

Следует заметить, что рис. 69 является одним из гребней второго порядка, *d*, рис. 48. Следующий приведенный пример относится к гребням первого порядка, *c*, на том же рисунке

77 Этот офорт, как и на болтонских породах, подготовлен для будущей окраски в меццо и в своем нынешнем состоянии выглядит резким; но еще четче обозначит несколько

рассматриваемых структурных элементов. Однако ромбовидная скала (М на эталонном рисунке) здесь не так заметна, как будет, когда плита будет закончена, она выделяется на свету из массы позади, а также слабые отдаленные гребни на фоне темного неба.

78 Здесь приводится анекдот, более соответствующий нашей настоящей цели и более достоверный, поскольку обычно указывается имя художника, с которым Тернер разговаривал в то время, хотя я не привожу его здесь, не спросив его разрешения. История гласит, что этот художник (один из наших ведущих пейзажистов) жаловался Тернеру, что после поездки в Домо д'Оссола в поисках места с особым видом, поразившим его несколько лет назад, у него ничего не вышло; "когда он вернулся, все выглядело по-другому". "Что, - ответил Тернер, - неужели ты в твоём возрасте ещё не знаешь, что тебе следует *писать* свои впечатления?"

79 Таким образом, точная длина или форма теней в целом часто оказываются довольно неточными; потому что неравномерность теней, вызванная формой того, *на* что они падают, а также того, с чего они падают, делает закон связи неуловимым для глаза или инстинкта. Главная *видимая* особенность тени заключается в том, что она всегда имеет какую-то форму, о которой никто бы не подумал; и этот видимый принцип Тернер всегда использует, иногда ошибочно рассчитывая, но всегда настолько верно, что придает тени больше сходства с реальной, чем с какой-либо другой.

ГЛАВА XVI

РЕЗУЛЬТИРУЮЩИЕ ФОРМЫ: —В-ТРЕТЬИХ, ПРОПАСТИ.

§ 1. Читатель, возможно, был удивлен малостью числа альпийских вершин, до которых в нашем предыдущем анализе были сведены вершины, имеющие явно остроконечную или пирамидальную форму. Возможно, он был бы не менее удивлен, если бы я перечислил те очень немногие случаи, когда я видел настоящую пропасть сколь-нибудь значительной высоты. Я имею в виду настоящую пропасть, такую, возле которой отвесная линия будет проходить прямо или не коснется ее поверхности, если ее подвесить к точке в футах или двух над бровью. Совершенные обрывы такого рода не только очень редки, но даже несовершенные обрывы, которые часто производят на глаз столь же величественное впечатление, как если бы они были вертикальными, почти всегда удивительно низки по сравнению с общей массой холмов, к которым они принадлежат. По большей части это небольшие ступеньки или расселины на обширных горных поверхностях, смешанные Природой с ее более мягкими формами так же осторожно и экономно, как великому оратору приходится напрягать свой голос с его мягкими интонациями.

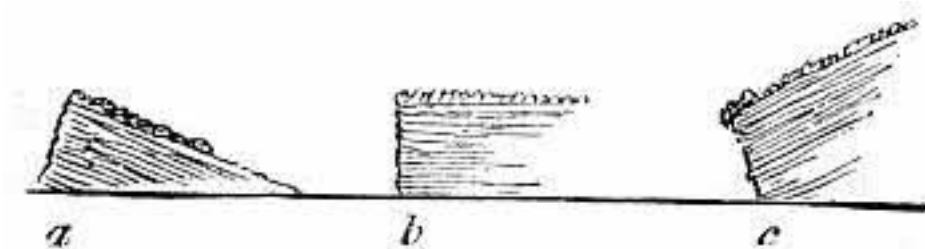


Рис. 73.

§ 2. Обрывы, в большинстве случаев, состоят из края скального пласта, резко изломанного, как уже объяснялось в главе XII., и представлены, в их связи с эгильями и гребнями, с, на [рис. 42, стр. 195](#). Когда скальное ложе отклоняется назад от края, как *a*, [нарис. 73](#), получается более или менее остроконечный обрыв, очень безопасный и очень величественный.....80 Когда грядки горизонтальные, *b*, обрыв круче, опаснее, но гораздо менее впечатляющ. Когда гряды наклоняются к обрыву, передняя часть его нависает, и получается самый благородный эффект, который возможен в горных формах такого рода.

§ 3. Как ни странно, тип *b* в реальной природе почти всегда является самым опасным из трех, а с самым безопасным, поскольку горизонтальные пласты обычно состоят из самых мягких пород, а их обрывы образованы каким-либо постоянно действующим агрессивным фактором, как меловые скалы - разрушительной силой моря, так что такие скалы постоянно падают в том или ином месте. Форму *a* также могут принимать очень мягкие породы. Но *c* вообще не может существовать в больших масштабах, если только он не построен из хороших материалов, и тогда он часто будет оставаться неподвижным целую вечность.

§ 4. Иногда случается, что *склоны* вертикальных пластов сланцевых кристалликов образуют пропасть среди более высоких гребней. Такие скалы встречаются редко и никогда не бывают очень высокими, но всегда красивы своей гладкостью поверхности и общим резким и твердым выражением. Один из самых интересных, которые я знаю, - это вершина Бревена, расположенная к северу от долины Чамуни. Гора образована вертикальными пластами кристаллического сланца, довольно мягкими у основания и становящимися все тверже и тверже к вершине, пока на самой вершине они не становятся твердыми и компактными, как гранит моста Ватерлоо, хотя и гораздо более мелкими по зернистости, и разбиваются на перпендикулярные грани скалы, настолько идеально ограниченные, что кажутся гладкими на ощупь. На [рис. 4, стр. 107](#) изображен в натуральную величину обломок, который я отломил от края обрыва, причем заштрихованная часть под ним представляет собой поверхность, образующую обрыв. Отвес от края этого утеса проходит на высоте 124 английских футов; затем он упирается в выступ шириной около трех футов, с которого обрывается другой обрыв, примерно вдвое превышающий высоту первого; но у меня не было достаточно лески, чтобы измерить его с вершины, и я не мог спуститься к выступу. Когда я говорю, что линия проходит четко, я имею в виду, когда она проходит над фактическим выступом скалы, который на протяжении примерно четырнадцати-пятнадцати футов слегка закруглен от *a* до *b* в разрезе, [рис. 75](#). Затем скала отступает почти непрерывной вогнутой линией, отделяясь от отвеса примерно на два фута в точке *c* (боковые размеры увеличены, чтобы показать изгиб), и снова приближается к нему на уступе *d*, который находится на 124 фута ниже *a*. К счастью, отвесную линию можно увидеть на всем ее протяжении с острого выступа обрыва дальше, поскольку поверхность утеса проходит в горизонтальном плане очень близко к магнитным северу и югу, как показано на [рис. 74](#), отвес отклоняется в точке *a* и виден с передовой точки Р. Он дал бы аналогичный результат в любой другой части скалы, но удобнее всего использовать его с точки *a*, немного ниже и к северу от вершины.

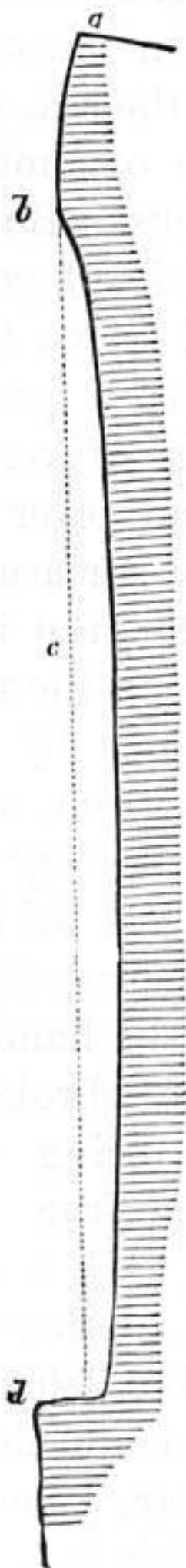
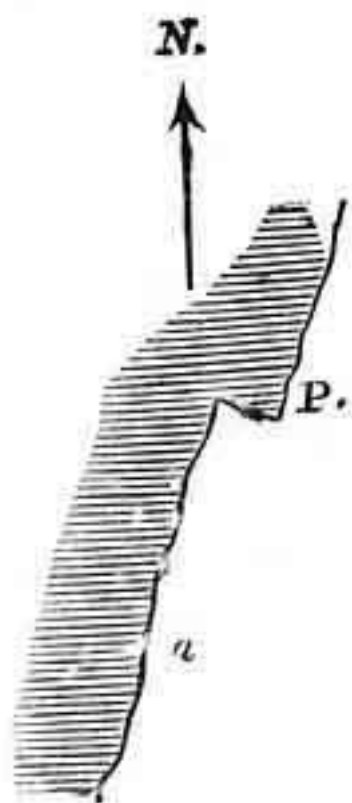


Рис. 74.

Рис. 75.

§ 5. Но хотя другие участки этого обрыва, ниже выступа, останавливающего спуск, придают ему общую высоту около пятисот футов,⁸¹ в целом он выглядит всего лишь ступенькой на огромном склоне Бревена; и среди альпийских утесов он заслуживает упоминания только как один из исключительной красоты и решительности, но при этом совершенно доступный и изучаемый даже самыми плохими альпинистами; что очень редко бывает со скалами такой же отваги. Я полагаю, что именно по этой причине в научных трудах часто утверждается, что в Альпах невозможно найти утес, с которого отвесная линия уходила бы на двести футов. Это может *возможно* быть правдой (и даже с этим ограничением я сомневаюсь в этом) в отношении утесов, к которым удобно обращаться философам-экспериментаторам. Ибо, действительно, так или иначе, любопытно, как Природа как бы отгораживает края своих самых смелых пропастей. Куда бы ни направлялся отвес, обрывы почти без исключения имеют вид с, показанный на [рис. 73](#), причем его край закругляется к краю, возможно, на высоте пятидесяти или ста ярдов, что делает его в высшей степени небезопасным для любого неопытного человека, пытающегося приблизиться. Но часто можно издалека определить приблизительную степень его крутизны, если вырисовывается скала на фоне неба.

§ 6. Я думаю, можно почти с уверенностью предположить, что всякий раз, когда обрыв очень крутой и очень высокий, он образован грядами, более или менее приближающимися к горизонтали, из которых он был вырезан, подобно стороне стога сена, часть которого была удалена. Я уже подчеркивал чудесность этой операции; здесь мы должны рассмотреть ее лучшие примеры.

Как по форме центральной скалы Эгиль Шамуни, так и по величине боковых обрывов Маттерхорн, или Мон Червен, в целом не имеет себе равных среди Альп, поскольку с двух сторон обрывается обрывами, которые производят на воображение почти эффект вертикальности. Существует, однако, только одна точка, в которой они достигают чего-либо, приближающегося к такому состоянию; и эта точка полностью недоступна ни снизу, ни сверху, но достаточно измерима серией наблюдений.

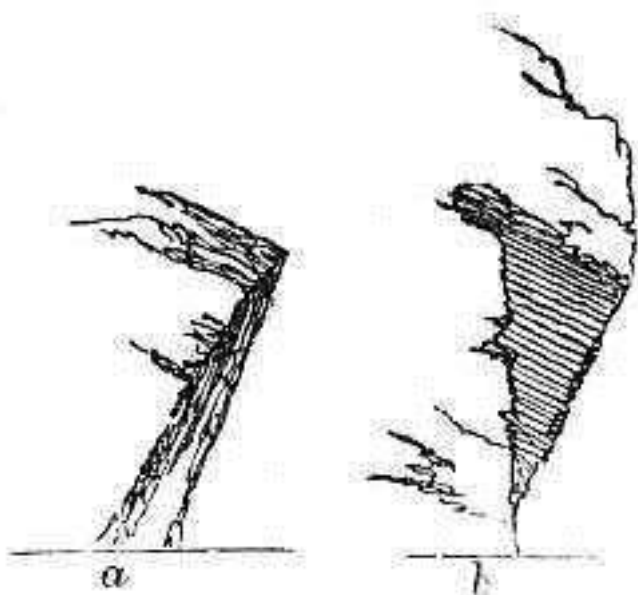
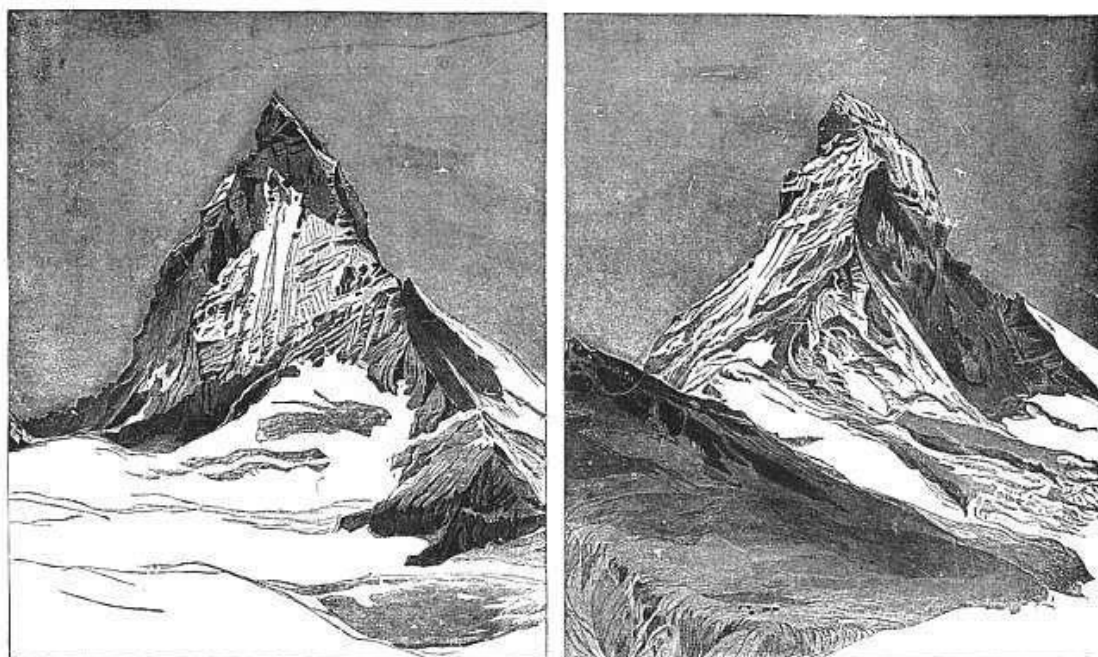


Рис. 77.

§ 7. Со склона холма выше и к западу от деревни Церматт виден Маттерхорн, как показано справа на противоположной фотографии (38). Общая высота массива от ледника, из которого он поднимается, составляет около 4000 футов; и хотя, как уже отмечалось, первый склон от вершины вправо является всего лишь линией перспективы, часть контура с *d*, рис. 33, стр. 181, которая буквально нависает, ⁸² не может быть. Видимый склон, каким бы крутым он ни был, так что он не выходит за пределы вертикали, *может* быть горизонтальной линией; но в тот момент, когда его можно показать буквально нависающим, он *должен* быть одним из двух: либо фактически нависающей *гранью* скалы, как на *a*, рис. 77, либо нижним краем нависающего *карниза* скалы, *b*. Конечно, последнее условие в таком масштабе, как у Маттерхорна, было бы более чудесный из двух; но мне не терпелось определить, какой из них он был на самом деле.



38. Червен, с Востока и Северо-востока.

§ 8. Моей первой целью было достичь какого-нибудь места, возвышающегося, насколько это возможно, над боковым профилем горы Мон-Червен. Наиболее доступной точкой для этой цели была вершина Риффельхорна; однако, сначала попытавшись взобраться по ее обманчивой западной стороне и будучи на мгновение остановленным необычным рвом и стеной, защищающими его малахоффскую вершину, опасаясь, что я не смогу в конечном итоге достичь вершины, я нарисовал Червен слева на [листе 38](#), с края рва; и впоследствии обнаружил, что разница в виде, как она видна с настоящей вершины, настолько незначительна, что не может быть видна с другой стороны. чтобы лишить себя хлопот по созданию другого рисунка.⁸³

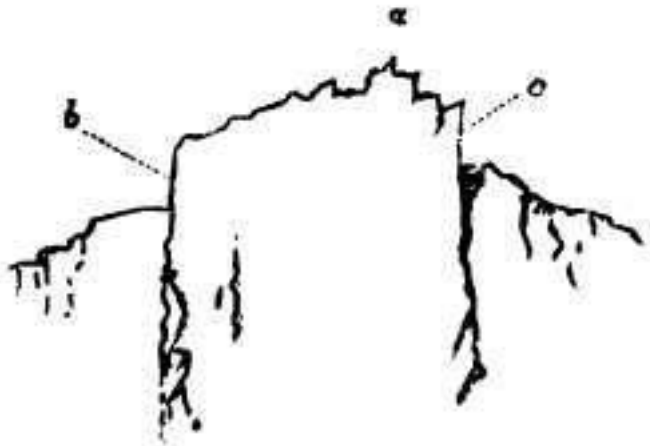


Рис. 78.

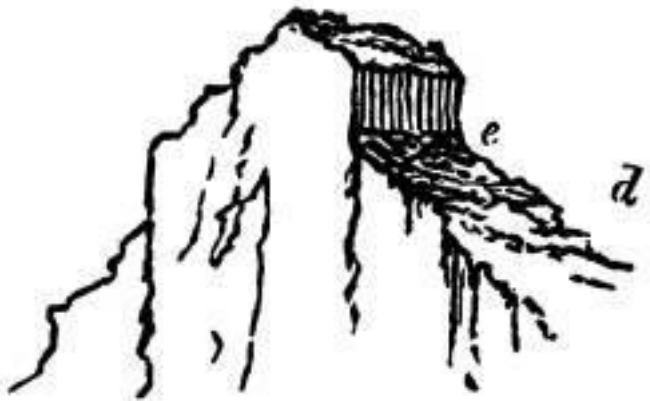


Рис. 79.

§ 9. Мимоходом можно отметить, что эта стена, которая своим правильным рвом защищает Риффельхорн с западной стороны, и аналогичная стена с восточной стороны, хотя ни одна из них не имеет сколько-нибудь значительной высоты, представляют собой любопытные примеры крутых обрывов, образованных, я полагаю, небольшими оползнями или разломами змеевидной скалы. Вершина горна, *a*, [рис. 78](#), по-видимому, была выдвинута массивом за пределы остальной части хребта, или же остальная часть хребта обрушилась с каждой стороны, в точке *bc*, оставив две неприятные грани утеса прямо поперек утеса, твердые, зеленые, как морская волна, и отполированные, как внутренняя сторона морской раковины, где погода не стерла поверхность, образовавшуюся в результате оползня. Вообще достичь вершины можно, только миновав восточный утес, поскольку на двух боковых склонах гора кажется совершенно неприступной, являясь во всей своей массе не чем иным, как вершиной узкой стены с приподнятым зубчатым выступом, как грубо показано в перспективе на *e d*; склоны стены падают к леднику с одной стороны и к нижнему риффелю с другой, на четыреста или пятьсот футов, на самом деле не сплошным обрывом, а в форме, по которой совершенно невозможно взобраться.⁸⁴

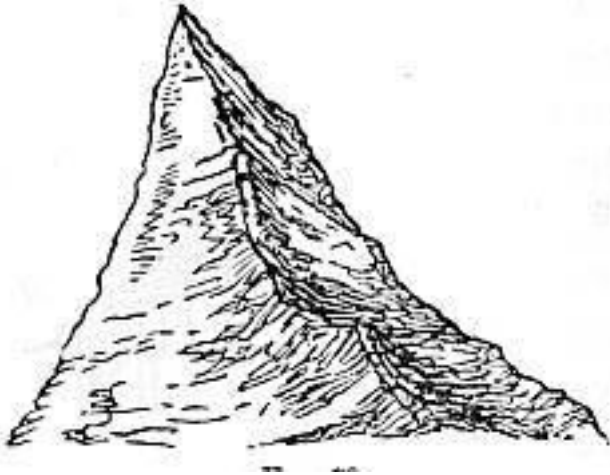


Рис. 79а.

§ 10. Вернемся к Сервину. Вид на него, приведенный слева на [фото 38](#), показывает хребет примерно в самом узком его профиле; а также показывает, что этот хребет состоит из выступающих поперек него скальных пластов, по-видимому горизонтальных или почти горизонтальных вверху и значительно наклоненных к югу (слева от зрителя) вниз. Насколько этот уклон является следствием увеличения ближайшего угла, придающего грядкам крутой вид, я сказать не могу; по моему собственному убеждению, многое из этого обманчиво, грядки лежат так, как черепица на несколько аномальной, но вполне представимой крыше дома, [рис. 79](#). Соссюр, однако, приписывает самим грядкам очень значительный уклон. Но как бы то ни было, основные факты о тонкости пластов, их сравнительной горизонтальности и смелом взмахе меча, с помощью которого из них была вырублена целая гора, с этого места понятны с первого взгляда. Видимый, я *должен был* сказать; но вечно и до предела, в постижимом виде. Каждый геолог, который говорит об этой горе, кажется, поражен чудесностью ее спокойной скульптуры — отсутствием каких-либо признаков конвульсии, и в то же время строгим высечением такой огромной массы в ее отвесной изоляции, не оставляющей рядом с ней ни руин, ни обломков. "Quelle force n'a-t-il pas fallu," exclaims M. Saussure, "pour rompre, et pour *balayer* tout ce qui manque à cette pyramide!" "Какой переворот во всех древних представлениях о геологии, - говорит профессор Форбс, - обнаружить, что вершина высотой 15 000 футов [над морем], острая, как пирамида, и с перпендикулярными обрывами в тысячи футов со всех сторон, является представителем более древней меловой формации; и какая трудность представить природу конвульсии (даже неограниченной силы), которая могла бы создать конфигурацию, подобную Мон-Сервен, поднимающейся с ледника Змутт!"



Рис. 80.

§ 11. Термин "перпендикулярный", конечно, применен профессором к "поэтическому" характеру Рейнольдса, то есть к человеку, "невнимательному к мельчайшей точности в деталях"; но воздействие этого странного Маттерхорна на воображение действительно настолько велико, что даже самые серьезные философы не могут устоять перед ним; и рисунок пика профессора Форбса, приведенный на странице 180, очевидно, был сделан под влиянием сильного волнения. Опасаясь также быть обманутым энтузиазмом, я сделал дагерротипию Червена с края маленького озера под скалой Риффельхорн, с несколько удивительным результатом, показанным на [рис. 80](#). Насколько осторожна Природа, даже в своих самых смелых работах, настолько широко она расширяет основания и укрепляет контрфорсы массивов, которые производят столь поразительное *впечатление*, что даже самые осторожные авторы описывают их как перпендикулярные.

§ 12. Единственная часть Маттерхорна, которая приближается к такому состоянию, - это плечо, о котором говорилось выше, образующее ступеньку примерно в одну двенадцатую высоты всей вершины, показанную светом на ее заснеженной стороне, или верхней поверхности, на правом рисунке [Фото 38](#). Учитывая высоту пика 4000 футов, эта ступенька или уступ будет иметь от 300 до 400 футов абсолютной высоты; и поскольку она не только перпендикулярна, но и, несомненно, нависает как под этим освещенным снегом углом, так и под другим углом горы (видимым на фоне неба на том же рисунке), у меня нет ни малейших сомнений в том, что отвесная линия будет проходить от выступа любого из этих бастioned на высоте от 600 до 800 футов, не касаясь скалы. Промежуточная часть утеса, соединяющая их, однако, не более чем отвесна. Поэтому я стремился главным образом понаблюдать за структурой двух углов и с этой целью увидеть гору совсем близко с этой стороны, с ледника Змутт.

§ 13. Боюсь, моя неприязнь к номенклатурам, изобретенным немецкими философами, необоснованно, хотя и произвольно, осложнилась тем, что, выезжая за пределы Италии, поневоле испытываешь к номенклатурам, изобретенным немецким крестьянством. Поскольку путешественники с каждым днем все чаще посещают окрестности Монте-Розы, было бы, несомненно, допустимой, поскольку удобной поэтической вольностью, придумать какое-нибудь другое название для этого благородного ледника, чье нынешнее название, безусловно, не благозвучное, имеет дополнительный недостаток в том, что его легко спутать с названием *ледника* Церматт, который называется так в собственном смысле этого слова. Отныне я имею в виду называть его Красным ледником, потому что на протяжении двух или трех миль выше его нижней оконечности вся его поверхность покрыта глыбами красноватого гнейса или других сланцевых кристаллических пород, некоторые из которых упали с гор Червен, некоторые — с Вайсхорна, некоторые привезены из Стокхи и Дент-д'Эрин, но при транспортировке мало обкатаны или измельчены и покрывают лед, часто глубиной в четыре или пять футов, крупномасштабным щебеночным покрытием (каждый камень обычно составляет несколько футов и более). половина в диаметре), что угодно, только не удобное для спешащего путешественника. Выше лед открывается широкими белыми полями и бороздами, твердыми и сухими, почти не покрытыми трещинами, за исключением самого Червена, и образующими тихую и торжественную дорогу, вымощенную, как кажется, белым мрамором от края до края; достаточно широкую для марша армии в боевом порядке, но тихую, как улица гробниц в погребенном городе, и окаймленную с обеих сторон призрачными утесами того бледно-фиолетового гранита, который на своей далекой высоте кажется таким же призрачным, как темно—синий цвет, окаймляющий его; - вся сцена такой неизменный и беззвучный; такой удаленный не только от присутствия людей, но даже от их мыслей; настолько лишенный всякой жизни в виде деревьев или трав и такой неизмеримый в своем одиноком сиянии величественной смерти, что это похоже на мир, в котором исчезло

не только человеческое, но и духовное присутствие, и последние из его архангелов, воздвигнув великие горы для своих памятников, легли под солнечным светом на вечный покой, каждый в своем белом саване.

§ 14. Первая точка, с которой обрывы Маттерхорна, которые я приехал осмотреть, отчетливо демонстрируют свою структуру, находится примерно на полпути вверх по долине, не доходя до ледника. Самый удобный путь и доступ ко льду находятся на юге; но лучше всего, чтобы наблюдать за изменениями положения Маттерхорна, держаться северной стороны долины; и в только что названной точке плечо, обозначенное е на [рис. 33, стр. 181](#), при утреннем солнечном свете видно, что оно состоит из зигзагообразных пластов, по-видимому, из взвихренного песка.



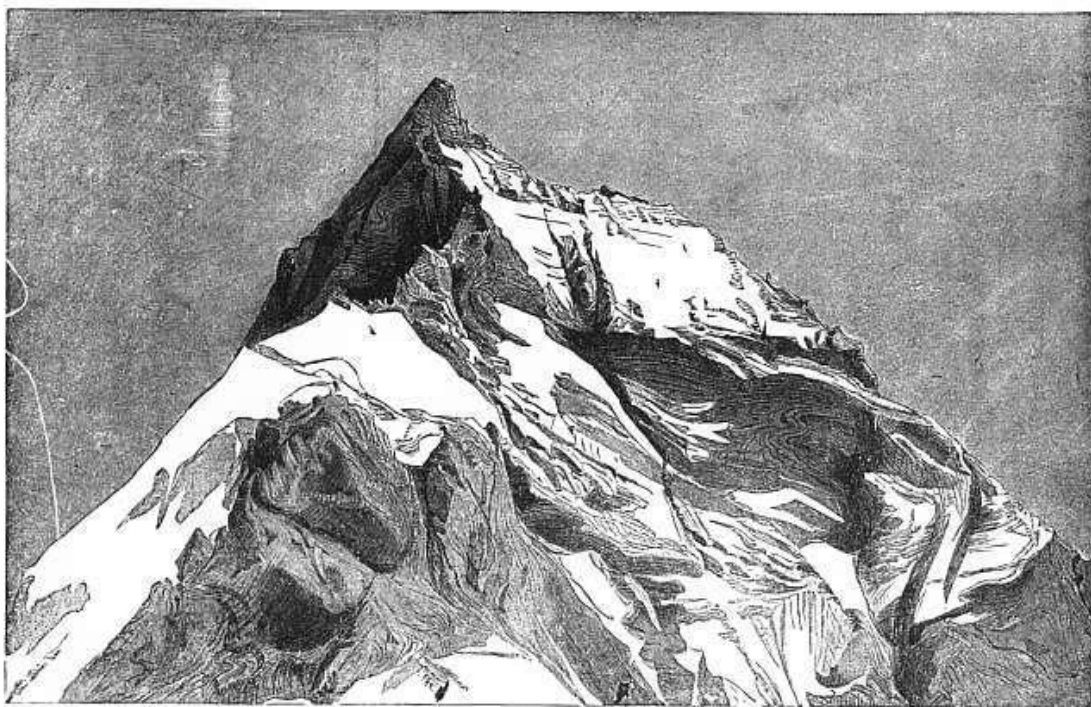
Рис. 81.

Я не сомневаюсь, что когда-то они *были* завихренным песком, то есть морскими или речными потоками, затвердевшими под действием огня в кристаллическую породу; но независимо от того, были они когда-либо или нет, несомненным фактом является то, что здесь мы имеем обрыв, крутой, нависающий и высотой 500 футов, пересекающий тонкие слои, которые его слагают, так же гладко, как кусок мелкозернистого дерева вырезается долотом.

§ 15. С этой точки также виден характер соответствующего бастиона, с *d*, рис. 33. Это край огромного вогнутого обрыва, вырубленного в горе, подобно тому как гладкие впадины вырублены в скалах у подножия водопада, и поперек которого проходят разноцветные полосы, придающие перспективе соответствующие изгибы, точь-в-точь как швы парусины на венецианской фелуке.

При взгляде с этого места кажется невозможным, чтобы гора долгое время поддерживала себя в такой форме, но впечатление создается только из-за сокрытия огромных размеров массива позади, на осанку которого совершенно не влияет это углубление в одной точке. С тех пор, по мере того как мы поднимаемся на ледник, Маттерхорн с каждым мгновением увеличивается в видимую ширину; и, достигнув подножия Штокки (примерно в четырех часах

ходьбы от Церматта) и установив, что вершина Червена находится под $11\frac{1}{2}^{\circ}$ южной широты, я выгравировал его рисунок напротив, который дает истинное представление об отношениях между ним и массивами его основания. Указанное направление относится только к кажущейся вершине, поскольку с этой точки истинная вершина не видна; скалы, которые, по-видимому, образуют большую часть горы, на самом деле не что иное, как ее основание, в то время как маленький белый зубчатый пик, выделяющийся на фоне темной впадины прямо под кажущейся вершиной, является скалой, обозначенной *g* на [рис. 33](#). Но структура массива и длинные гряды горизонтальных или почти горизонтальных пластов, образующих его гребень, проступают черными точками, как наконечники стрел, сквозь снег, где их гребни остаются выступающими из-за ветра. лавинные каналы видны лучше, чем в любой другой точке, которой я достиг, вместе с широкими и тонкими зонами песчаного гнейса внизу, изгибающимися, по-видимому, подобно рессорам кареты; и примечательным моментом во всем этом является то, что это нижнее ложе, по-видимому, из самого тонкого вещества, подготовлено Природой для строительства своих самых смелых обрывов, именно это ложе возникает у двух бастионов или уступов, замеченных ранее, и которое своим выступом вызывает странное косое искажение всего горного массива, как это видно из Церматта.



Дж. Раскин.

Дж. К. Армидж.

39. Червен, с Северо-запада.

§ 16. И наше удивление будет еще больше возрастать по мере дальнейшего изучения материалов, из которых состоит вся гора. Во многих местах его кристаллические сланцы, где их горизонтальные поверхности обнажаются вдоль выступающих слоев их фундаментов, превращаются в руины настолько тотальные, что нога пробирается сквозь их рыхлые красные хлопья, как сквозь кучи осенних листьев; и все же, как раз там, где их структура кажется наиболее хрупкой, как раз там, где они, кажется, были сметены водоворотами потоков, которые первыми их собрали, в самых пассивных водоворотах, там последующие века сплели их в самую массивную прочность и там высекли из них эти прочные серые бастионы Червена, — нависающие, гладкие, безупречные. , непобедимый! Ибо, в отличие от эгилей Шамуни, на утесах Маттерхорн нет признаков разрушения. Они не являются

разорванными остатками разделяющихся шпилей, которые чешуйка за чешуйкой, полоса за полосой поддаются непрерывному процессу разложения. Напротив, они представляют собой неизменный памятник, по—видимому, изваянный давным-давно, огромные стены все еще сохраняют те формы, в которые они были впервые выгравированы, и стоят подобно египетскому храму, с изящными фасадами, мягко окрашенными, солнца бесчисленных веков непрерывно восходят и заходят над ним, но все еще отбрасывают ту же линию теней с востока на запад, все еще, столетие за столетием, касаясь тех же пурпурных пятен на колоннах с лотосами; в то время как песок пустыни колышется у их подножий, как осенние каменные листья лежат кучками и ослабевают у основания колонн. червен.

§ 17. Разве это не странный тип в самом сердце и на высоте этих таинственных Альп — этих морщинистых холмов в их заснеженной, холодной, седовласой старости, сначала таких безмолвных, а затем, когда мы замираем у их подножий, бормочущих и нашептывающих нам словоохотливо, в припадках разбитости и мечтательности, так сказать, о своем детстве, — разве это не странный тип того, что "из слабости делается сильным"? Если бы одна из этих маленьких песчинок слюды, дрожащими искорками несущаяся по дну древней реки, слишком легкая, чтобы утонуть, слишком тусклая, чтобы всплыть, почти слишком маленькая, чтобы ее можно было разглядеть, могла бы привлечь чье-то внимание, когда ее наконец унесло вниз вместе с родственной пылью в бездны потока и положило там, (разве она бы не подумала?) для безнадежная вечность, в темноте сочтется, Самые презируемые, забытые и слабый на земле атомов; неспособный к какой-либо использования или замены, не укладывается, там, в темноте делювиальными, так как для того, чтобы помочь Земле-осы строят свое гнездо, или кормить первым волокном, лишайника;—что бы он подумал, если бы она сказала, что в один прекрасный день, связанный в силу, а от нетленного утюг, нержавеющей воздуха, неплавкие пламенем, из существа он, с его собратьями, топор Бога должен буквы, что альпийские башню, что против он—бедным, беспомощным, слюда хлопья!—дикие северные ветры должны бушевать, напрасно; под ним—низким пали слюды хлопья!—снежные холмы должны лежать поклонился, как стада овец, и царства Земли исчезнет в невидимое синий; а вокруг нее—слабые, волны долетали слюды хлопья!—Великая война небосвода должна лопнуть в гром, и размешать в нем нет; и огненными стрелами и злой метеоров в ночь падения притупляются из него обратно в воздух; и все звезды в небе зажгут, один за другим, как они выросли, новые cressets по точкам снег, который бахромой свое местопребывание на нетленное шпиль?

§ 18. Я счел целесообразным, ради этих уроков и других связанных с ними интересов, подвести читателя к исследованию основных пропастей в Альпах, хотя, поскольку это касается наших непосредственных целей, исследование не может быть для нас очень плодотворным или полезным. Ибо скалы такого рода, встречающиеся только посреди более высоких снежных полей, не только выбиваются из общего колеи пейзажиста, но по большей части совершенно неподвластны ему — даже Тернеру. Волны снега, когда они становятся основным элементом формы горы, одновременно настолько тонки по тону и настолько сложны по изгибам и складкам, что никакое мастерство не выразит их, чтобы сохранить всю светящуюся массу в каком-либо подобии истинного отношения к темноте скалы. Ибо отдаленные скалы верхних пиков сами по себе при освещении бледнее белой бумаги, и их истинный размер и соотношение с ближайшими объектами невозможно показать, если они не окрашены в самые бледные тона. Тем не менее, по сравнению со снегом, они настолько темные, что дагерротип, сделанный на нужное количество секунд, чтобы правильно изобразить тени от снега, всегда будет представлять скалы угольно-черными. Таким образом, чтобы правильно нарисовать снежную гору, нам понадобится свет, настолько же более яркий, чем белая бумага, насколько белая бумага ярче древесного угля. Таким

образом, хотя возможно с помощью темно-синего неба, фиолетовых скал и синих теней получить очень интересное сходство с эффектом снега, причем истинное до определенного момента (как в лучших образцах рисунков телесного цвета, которые так широко продаются в Швейцарии), невозможно добиться ни одной из тех утонченностей формы и градаций, которые требуются глазу великого художника. Тернер чувствовал, что среди этих высочайших холмов невозможно создать серьезную или совершенную работу; и хотя в одной или двух своих виньетках (уже упоминавшихся в первом томе) он продемонстрировал свое знание их, его практика в более крупных работах всегда заключалась в том, чтобы рассматривать заснеженные горы просто как далекое белое облако, концентрируя интерес своей картины на более близких и податливых объектах.

§ 19. Однако одно обстоятельство, имеющее отношение к искусству, мы можем отметить, прежде чем покинуть эти верхние пропасти, а именно то, как они иллюстрируют любимое выражение Гомера и Данте — *резать* скалы. Как бы мало ни были удовлетворены мы той степенью привязанности, которую оба поэта проявляли к горным пейзажам, теперь мы можем с некоторым уважением и удивлением заметить, что они уловили один характер, который был в сущности благороднейших скал, точно так же, как первые просветители постигали принципы, лежащие в основе растительности. В отличие от всех других природных форм — от волокон, которые рвутся, кристаллов, которые ломаются, камней, которые округляются или истираются, животных и растительных форм, которые вырастают или формируются, — настоящая твердая скала или обрыв — это, в частности, *ограниченный* предмет, его внутреннее зерно или структура, по-видимому, имеют меньше общего с его формой, чем с любым другим объектом или веществом вообще; и аспект воздействия какого-либо внешнего скульптурного инструмента отличается почти в точной пропорции к размеру и стабильности массы.

§ 20. Однако это не так со следующими группами гор, которые нам предстоит исследовать, — теми, которые образованы более мягкими слоистыми породами, когда их скоропортящаяся и хрупкая субстанция была поднята в утесы способом, проиллюстрированным [рис. 12 на р. 146](#), — утесами, передняя часть которых при каждом морозе превращается в пленчатый сланец, и каждый грозовой ливень растворяет тонны их в густой черноте ливневых потоков. Если это происходит сверху вниз, утес постепенно стирается, и вскоре от него остается только более или менее округлое возвышение; но если нижние слои только разрушаются, или если вся конструкция укреплена кое-где слоями более твердой породы, обрыв подрывается и остается висеть опасными уступами и выступами до тех пор, пока процесс не достигнет предела своей прочности, и огромные его части не обрушатся сразу, оставляя новые фасады такой же прочности, которые, в свою очередь, будут разрушены и обрушены.

Весь район северных нижних Альп, от гор Репозуар до Гемми, полон пропастей такого рода; хорошо известные гребни Мон-Дорон и Эгиль-де-Варен, выше Салленша, соединены высокими утесами долины Сикст, темной массой Буэ, Дент-дю-Миди-де-Бекс и Диаблере с огромным скальным амфитеатром, в самом укромном углублении которого скрывается извилистая тропа Гемми. Но самый страшный и характерный утес во всей группе — это хребет Роше-де-Фис, расположенный над Коль-д'Антерн. Так случилось, что на вершине у него есть слой более твердого известняка, чем в любой другой части его массива; и этот слой, защищая его вершину, позволяет ему формироваться в самые жуткие хребты вершин, которые я знаю среди гор. В одном месте верхний край известняка образовал законченный карниз, или, скорее, скобу — ибо он недостаточно вытянут, чтобы образовать карниз, который выступает далеко в воздух над стеной пепельной скалы и виден на фоне облаков, когда они переходят в пропасть за ней, подобно наклонному выступающему камню замка —

только стена внизу имеет высоту не менее 2500 футов, — не вертикальная, но достаточно крутая, чтобы казаться таковой в воображении.

§ 21. Такие разломы являются одними из самых впечатляющих, а также большинство действительно опасных горных хребтов; во многих местах недоступных безопасности, либо снизу или сверху; темный цвет, облаченный в вечный траур, вечно шатается, как многие крепости сотрясали войны, опасаясь, как много в их слабости в свою силу, и все же собрались после каждого падения в темную хмурится и unhumiliated угрожает; во веки состоянии комфорта или исцеления от травы или цветка, кормя корня, в их расщелинах, тронут ни оттенка жизнь на опоре или уступ, но, к предельной, пустынею; не зная дрожание листьев на ветру, ни травы у ручья,—нет движения, но их смертное дрожать, смертельная рушится в один атом от их тлетворного камней; зная ни звука живого голоса и живого протектора, обрадовали ни детский блеать, ни сурка плакать; призрачная только непрерывное эхо из далеко, блуждая туда и сюда среди их стен, не сбегать, и шипение разъяренных торрентов, а иногда и крик птицы, которая порхает возле лица их, и проносится испуганный вернулся из-под их тени в залив из воздуха: и, иногда, когда эхо упал в обморок, и ветер отнес звук торрент, и птица исчезла; и замшелых камнях еще немного времени,—коричневый мотылек, открывая и закрывая его крыльями по зерновой пыли, может быть только вещь, которая движется, или чувствует, все отходы усталых пропасти, потемнение пять тысяч футов в синей глубине неба.

§ 22. Никто не подумает, что в подобной сцене нет ничего заслуживающего нашего созерцания или способного преподать полезные уроки, если бы она была надлежащим образом передана искусством. Я сам не могу представить себе ни одной картины, более впечатляющей, чем было бы точное изображение такого утеса, если предположить, что целью художника было предельно передать печально-возвышенный тон. Я, тем не менее, не знаю ни одного примера, в котором была бы предпринята хоть малейшая попытка выразить их характер; причина отчасти в крайней трудности задачи, отчасти в отсутствии соблазна в благовидном цвете или форме. Ибо величие такого рода утесов полностью зависит от их размера: невысокая гряда таких скал столь же неинтересна, сколь и уродлива; и только заставив зрителя осознать огромный масштаб их запустения и пространство, которое угнетает тень их опасности, можно произвести какое-либо впечатление на его ум. И этот масштаб нельзя передать никаким искусством; гору нельзя сделать большой, покрасив ее в голубой или бледный цвет, иначе она потеряет всю свою ужасность. Он должен быть окрашен в свои собственные близкие и торжественные цвета, черный и пепельно—серый; и его размер должен быть выражен тщательной прорисовкой бесчисленных деталей - чистого *количества*, — с определенными точками сравнения, поясняющими целое. Это нелегкая задача; и, если бы за нее взялся любой человек с заурядным гением, потребовалось бы постоянное и тщательное рисование в течение трех или четырех месяцев; в то время как такому человеку не показалось бы ничего стоящего его труда в мрачности предмета, не смягченного даже разнообразием форм; ибо мягкая порода, из которой сложены эти утесы, редко распадается на смелые массивы; и мрачность их эффекта отчасти зависит от того, что этого не происходит.

§ 23. И все же, в то время как художники таким образом отвергают естественное и большое возвышенное, которое готово под их рукой, как странно они стремятся к ложному и малому возвышенному. Не то чтобы они отвергали мрак, но у них будет только мрак, созданный ими самими; точно так же половина мира не увидит ужасных и печальных истин, которыми полна вселенная, но окружит себя маленькими облачками угрюмого и ненужного тумана для своего собственного особого дыхания. Портрет не кажется величественным, если за ним нет

грозовой тучи (как будто герой не может быть храбрым при солнечном свете); руины недостаточно унылы, пока их не увидишь при лунном свете или в сумерках; и всякое состояние театральной задумчивости или театрального потрясающего исчерпывается изображением сцен или лиц, которые сами по себе, возможно, очень тихие сцены и невзрачные личности; в то время как то, что вообще без каких—либо аксессуаров вечно уныло и потрясающе, мы отказываемся рисовать, - более того, мы отказываемся даже наблюдать это в реальности, в то время как мы ищем возбуждения тех самых чувств, которые оно должно было вызвать, во всех мыслимых формах нашего ложного идеала.

Например: мало найдется картин, которые больше хвалили за их возвышенность, чем "Потоп" Николя Пуссена; тем не менее, возвышенность их, такая, как она есть, заключается исключительно в том, что они написаны во всем сером или коричневом, — не в серо-коричневом цвете великих художников, полном таинственных и неприкрытых красок, тускло-синего, тенисто-фиолетового и подернутого вуалью золота, — но в каменно-сером и уныло-коричневом цвете сторонников традиций. У мадам де Жанлис, чья общая критика живописи полна здравого смысла — особенно, учитывая возраст, в котором она прожила, ⁸⁵лет, — есть следующий отрывок об этой картине:

- "Я помню, что видел картину, о которой вы упомянули, но, признаюсь, не нашел в ней ничего особенно красивого".

- "Вы достаточно часто видели дождь?"

"Разумеется".

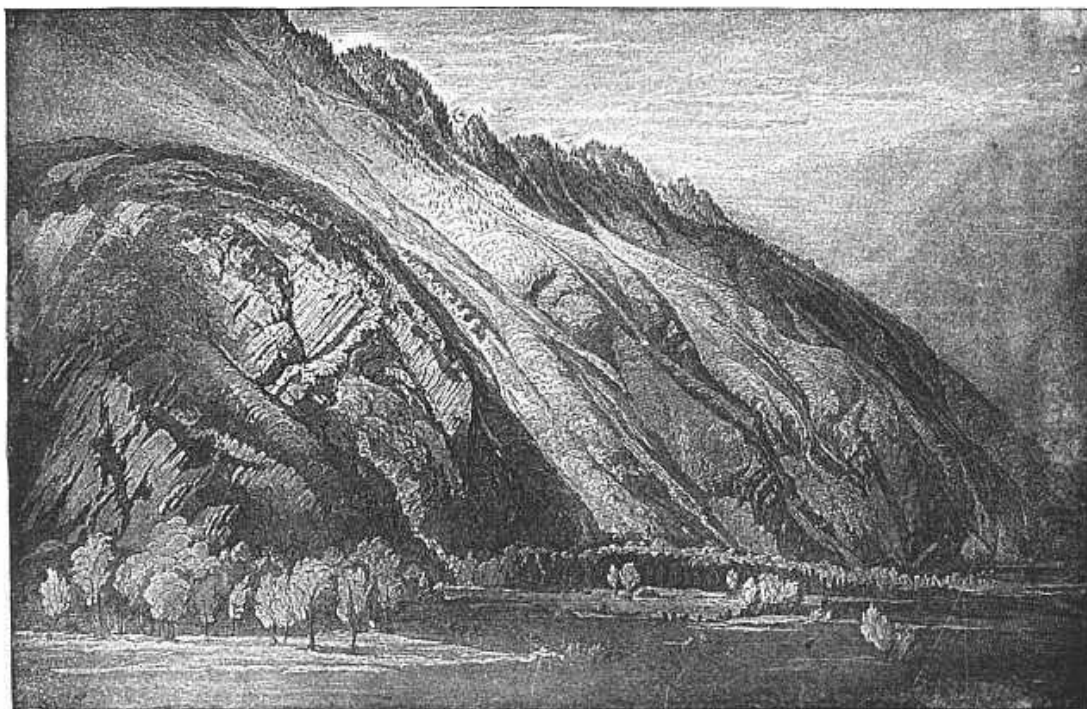
"Обращали ли вы когда-нибудь в такие моменты пристальное внимание на цвет облаков?— как сумеречная атмосфера затемняет все объекты, заставляет их, если они находятся на расстоянии, исчезать или быть видимыми с трудом? Если бы вы обратили должное внимание на эти эффекты дождя, вы были бы поражены точностью, с которой они изображены Пуссеном".⁸⁶

§ 24. Мадам де Жанлис справедлива в своем обращении к природе, но сама недостаточно внимательно присмотрелась, чтобы сделать свое обращение точным. Она заметила одно из главных последствий дождя, но не другое. Верно, что сумеречная атмосфера "затемняет все предметы", но также верно и то, что Природа, никогда не желавшая, чтобы глаз человека был лишен наслаждения, обеспечила щедрую компенсацию за это затенение оттенков *темнотой*, осветляя их *влагой*. Каждый цвет во влажном состоянии вдвое ярче, чем в сухом; и когда расстояния затянуты туманом, и яркие краски исчезают с неба, а солнечные лучи с земли, передний план приобретает все свои прекраснейшие оттенки, трава и листва обретают свою совершенную зелень, и каждый обожженный солнцем камень сияет, превращаясь в агат. Цвета горного переднего плана никогда не могут быть видны в совершенстве, если они *не влажные*; и *влажность не может быть полностью выражена иначе, как полнотой цвета*. Таким образом, Пуссен в поисках ложной возвышенности, окрашивая каждый объект на своей картине, растительность и все остальное, в тускло-серый и коричневый цвета, фактически сделал невозможным для образованного глаза представить, что это вообще представляет дождь; это сухая, вулканическая тьма. Можно сказать, что если бы он действительно изобразил эффект дождя, картина, составленная из представленных им предметов, стала бы слишком красивой для его цели. Но его ошибка, как и ошибка пейзажистов в целом, заключается в стремлении выразить ужас ложным обращением, вместо того чтобы обратиться к самой Природе и спросить ее, что она назначила быть вечно ужасным. Величайший гений проявился бы, если бы он рассматривал сцену в ее самых простых и вероятных фактах; не стремился превратить жалость в страх,

отрицая красоту уходящего мира. Но если было решено вызвать страх, и только страх, то это следовало сделать, представив истинный ужас шатающихся утесов Арарата или Кавказа, когда тяжелые волны впервые ударяются о мысы, которые до тех пор знали только тонкую завесу небесного воздуха, а не окрашивая листья и траву в грифельно-серый цвет. И новый мир величия мог бы открыться нам, если бы какой-нибудь сильный и чувствующий художник посвятил себя на несколько месяцев этим величественным скалам темных известняковых Альп и нарисовал бы только одну из них такой, какая она есть на самом деле, не в дождь или бурю, но в своей собственной вечной печали: возможно, лучше всего каким-нибудь погожим летним вечером, когда на ее устрашающую завесу неизмеримых скал веет теплый воздух и тускнеющие лучи фиолетового; и все, что в ней есть от меланхолии разрушения, смешанной с мощью выносливости и безжалостностью. предчувствие опасности поднимается в своем сером мраке на фоне нежного неба; мягкие гирлянды вечерних облаков расходятся по его гребням одна за другой, оставляя его, наконец, без света, кроме его собственных каскадов, стоящих белыми столбами тут и там по бокам, неподвижных и беззвучных на расстоянии.

§ 25. Здесь, однако, мы должны оставить эти более впечатляющие примеры альпийского обрыва, чтобы рассмотреть те, которые Тернером или художниками в целом рассматривались как относящиеся к сфере их искусства.

У Тернера были на этот счет некоторые своеобразные взгляды, вызванные ранними ассоциациями. В моей брошюре о прерафаэлитстве уже отмечалось, что его первые представления о горных пейзажах, по-видимому, были заимствованы из Йоркшира; и его округлые холмы, далекие извилистые реки и изломанные известняковые шрамы сформировали в его сознании тип, которому он стремился, насколько это было возможно, соответствовать во всех других ландшафтах. Следовательно, он почти всегда предпочитал иметь обрыв *низко* на склоне холма, а не у вершины; ему больше нравился округлый склон вверх и вертикальный обрыв над водой или долиной, чем склон вниз и стена наверху (сравните [рис. 13, стр. 148](#)); и его внимание с самого начала было направлено на те горизонтальные или сравнительно горизонтальные скальные пласты, которые обычно образуют грани обрывов в Йоркширских долинах; а не на то, что на Маттерхорне обозначается просто прожилками на поверхности. поверхность гладкого утеса, но выступающая или разрушающаяся в определенной последовательности уступов, карнизов или ступеней.



Дж. Раскин.

Дж. Х. Ле Ке.

40. Горы Вильнева.

§ 26. Эта решительная любовь к склону или насыпи над стеной, а не под ней, является одной из наиболее заметных особенностей Тернера и придает его композиции характер, отличающий ее от работ других людей, возможно, более заметный, чем любой другой, который прослеживается в других ее чертах (за исключением, возможно, его грушевидного идеала деревьев, о котором подробнее ниже). Ибо, когда горы бросаются в глаза обычному глазу, они почти всегда имеют высокий гребень или стену утеса на *вершине* своих склонов, поднимающихся с равнины сначала холмиками лугов, выступами скал и усеянной мягкостью леса; коричневые коттеджи проглядывают сквозь рощу за рощей, пока как раз там, где глубокая тень сосен не становится синей или фиолетовой в дымке высоты, красная стена верхнего обрыва поднимается над пастбищами и украшает небо сверкающими зубцами.

Табличка 40 напротив представляет горный массив чуть выше Вильнева, в верховьях Женевского озера, на котором тип структуры показан с исключительной четкостью. Большая часть пейзажа западной Швейцарии и, что характерно, всей Савойи состоит из гор такого типа; изолированная группа между Шамбери и Греноблем, в центре которой находится Гранд Шартрез, полностью построена из таких массивов; и гора Верджи, которая подобным же образом окружает узкие луга и узорчатые галереи монастыря Репозуар, образует наиболее поразительную особенность среди всех гор, которые граничат с долиной Арве между Клузом и Женевой; в то время как гряды утесов представляют собой точно такие же типичные черты. хмурьтесь над мостом и крепостью Мон-Мейан и окутывайте светло-голубыми спокойными водами озеро Анси.



Рис. 82.

§ 27. Теперь, хотя на многих своих рисунках Тернер признает эту структуру, кажется, что это всегда делается с некоторой долей неохоты; в то время как он с мгновенным рвением и с видимым удовлетворением рассматривает формы гор, которые вверху закругляются в берега, а внизу обрываются в пропасти, как это бывает на большинстве возвышенных плоскогорий; в меловых кота Сены, базальтовых берегах Рейна и нижних ущельях Альп; так что, в то время как наиболее поразительные фрагменты естественного горного пейзажа обычно возвышаются над равниной под примерно такими очертаниями, как на *a*, [Рис. 82](#), Тернер всегда формировал свою композицию, по возможности, по такой схеме, как в *b*.

Одной из причин этого, очевидно, является большая простота линии. Чем проще строка, так что ее можно искусно варьировать в пределах ее простоты, тем она величественнее; и Тернер любит заключать все свои изломанные скалы в такую линию, как в *b*, точно так же, как мы видели, что композитор-классик на нашей первой пластинке заключил клюв грифона в ширину крыла. Тем не менее, я не могу не приписать его несколько своевольное и подчеркнутое неприятие того возвышенного, что есть в другой форме, влиянию ранних привязанностей; и искренне сожалею, что очарование, оказанное на него памятью, заставило его потратить так много своей жизни на то, чтобы придать возвышенность, не принадлежащую им по праву, кото в Клермоне и Мове, виноградным террасам Бингена и Обервезеля; оставив почти незамеченной естественную величественность, которую он никогда не смог бы преувеличить, окаймленных соснами гор Искре и других местностей. облачная диадема горы Мон-Верджи.

§ 28. Во всех случаях такого рода трудно сказать, насколько вреден и насколько полезен результат того, что, несомненно, содержит в себе нечто от того и другого. Следует сожалеть, что ранняя привязанность к Альпам и Рейну помешала занятиям Тернера; но тот факт, что он *почувствовал* эту раннюю привязанность и, таким образом, находился под ее сильным влиянием на протяжении всей своей жизни, свидетельствует о той чувствительности, которая лежала в основе всего его величия. Других художников увлекает чуждое величие и далекие интересы; они всегда наслаждаются тем, что наиболее заметно странно и причудливо противоречит пейзажу их дома. Но Тернер, очевидно, чувствовал, что права на его уважение, которыми обладали те места, которые впервые открыли ему радость и труд всей его жизни, никогда не могут быть отменены; ни одно альпийское облако не могло стереть, ни один итальянский солнечный луч не затмил память о приятных долинах и днях Рокби и Болтона; и многие простые мысы, поросшие южной оливой, многие низкие утесы, незаметно нависающие над какой—нибудь чужой волной, были запечатлены им с любовью и деликатной заботой, которые были тенью старых мыслей и давно утраченных удовольствий, очарование которых и все же он висел, как утренний туман, над поющими волнами Уорфа и Грета.

§ 29. Таким образом, первый пример рисунка Тернера "горы", который я постарался точно передать в этой книге, был сделан с тех берегов Уорфа, о которых, я полагаю, он никогда не

мог вспоминать без слез; более того, о которых всю последнюю часть своей жизни он никогда не мог даже говорить, но голос его дрожал. Теперь мы рассмотрим этот пример с большей тщательностью.

Прежде всего следует вспомнить, что в каждом из его английских или французских рисунков разум Тернера, руководствуясь двумя великими инстинктами, расходился с самим собой. *Привязанность* к нему, как мы только что видели, была связана со скромными пейзажами и мягкой дикостью пасторальной жизни. Но *восхищение* им было больше, чем любым другим художником, связано с масштабностью. Всем своим сердцем он был привязан к узким лугам и округлым холмам Англии; всем своим воображением он внушал благоговение перед бесконечными долинами и безмерными холмами; и ни один пейзаж не мог быть слишком тесным для его любви или слишком обширным для его честолюбия. Поэтому, когда он вернулся в английские пейзажи после своих первых исследований в Савойе и Дофине, он постоянно пытался примирить старые привязанности с новыми величиями; и, как в Швейцарии он выбрал округлые Альпы из любви к Йоркширу, так и в Йоркшире он преувеличил масштаб в память о Швейцарии и придал Инглборо, видимому из замка Хорнби, выражение облачного величия и высоты, которое он видел в Альпах из Гренобля. Мы должны постоянно помнить об этих двух противоположных инстинктах, исследуя тернеровскую топографию его предмета - Болтонского аббатства.

§ 30. Аббатство расположено, как хорошо известно большинству любителей наших английских пейзажей, на небольшом мысе в ровном парке, окруженном одним из выступов Пристани. На другом берегу реки склон долины поднимается красивым лесистым выступом, который река, опираясь на него, прорезала в двух или трех довольно смелых скальных массивах, крутых у кромки воды, но выше поросших ясенем и дубом. Выше этих скал холмы плавно закругляются, поднимаясь к вересковой пустоши; вся высота выступа в сторону реки составляет, возможно, двести футов, а скалистые участки его не превышают сорока или пятидесяти, так что общее впечатление на глаз таково, что холм немногим более чем вдвое превышает высоту руин или групп благородных ясеней, которые их окружают. Одна из этих групп выделяется над остальными, она растет на самом берегу полоски суши, которая вдаётся в реку, чья прозрачная коричневая вода, пробираясь сначала тонкими нитями между отдельными камешками гальки и образуя мягкие золотистые завихрения к своим центральным течениям, перетекает из янтарной в эбеновую и спокойно и глубоко скользит под скалой на противоположном берегу.

§ 31. За исключением этого каменистого русла ручья, пейзаж обладает лишь немногим большим горным характером, чем некоторые парки и луга под меловыми холмами близ Хенли и Мейденхеда; и если бы он был точно нарисован во всех точках и в своем истинном масштабе, вряд ли бы он сильнее подействовал на воображение зрителя, если бы он не изобразил с такой тщательностью, какой никогда нельзя ожидать ни от одного зрителя, свидетельства более благородного характера в покрытом галькой берегу и неприметной скале. Но сцена в реальности действительно сильно воздействует на воображение, и в чем-то совершенно отличается от пейзажа низменных холмов. Чуть дальше по долине известняковые вершины поднимаются, и притом круто, на высоту тысячи двухсот футов над рекой, которая пенится между ними в узком и опасном русле Стрид. Выше простираются благородные вересковые пустоши, пурпурные от вереска, изрезанные рубцами и лощинами, и вокруг каждого мягкого кустика и пологого луга, по всей долине, витает ощущение этой горной мощи и инстинктивное предчувствие силы и величия дикой северной земли.

§ 32. Именно ассоциации этой мощи и пограничной суровости со сладостным покоем и нежным упадком Болтонского монастыря сцена обязана своим особым очарованием.

Чувства, возбуждаемые обоими персонажами, определенно связаны печальным преданием об обстоятельствах, которым аббатство обязано своим возникновением; и еще более омрачены более близким воспоминанием о смерти на том же месте, где погиб мальчик из Эгремонта, другого человека, столь же молодого, столь же легкомысленного и столь же любимого.

"Величественный монастырь был воздвигнут,
И Уорф, продвигаясь вперед,
К заутрене присоединился к заутрене заунывным голосом,
Не отставал и на вечерне".

Тернер должен был предположить всю эту ассоциацию различного благоговения и благородного сочетания силы гор с религиозным страхом, иначе он не нарисовал бы Болтонское аббатство. Он спускается к галечному берегу; ибо аббатство — всего лишь дитя Верфи; именно река, великая причина существования Аббатства, будет его главной темой; между стволами ясеня виден только край самих руин; но волны у Верфи изучены с тщательностью, которая делает этот рисунок уникальным среди работ Тернера, поскольку в нем изображены водовороты медленного горного потока и их замирание на предательской глубине под выдолбленными скалами.

На противоположном берегу находится необычный выступающий угол из сланцев, образующий главную особенность невысоких утесов у кромки воды. Тернер опирается на него как на единственную доступную массу; рисует его с заметной тщательностью, а затем увеличивает, уменьшая деревья на его вершине до одной пятой их реального размера, так что то, что еще было бы немногим больше каменистого берега, становится настоящим обрывом, масштаб которого полностью отражает высоту за ним. Холм за ним подобным же образом поднимается на более округлую, но все еще обрывистую возвышенность, достигающую предельно допустимой высоты в десять или тысячу двести футов (измеряемой по растущим на нем деревьям). Я выгравировал всю эту часть рисунка в натуральную величину на противоположной странице; гравировка всего рисунка, опубликованная в серии "Англия", также легко доступна.



12. Берега Уорф.

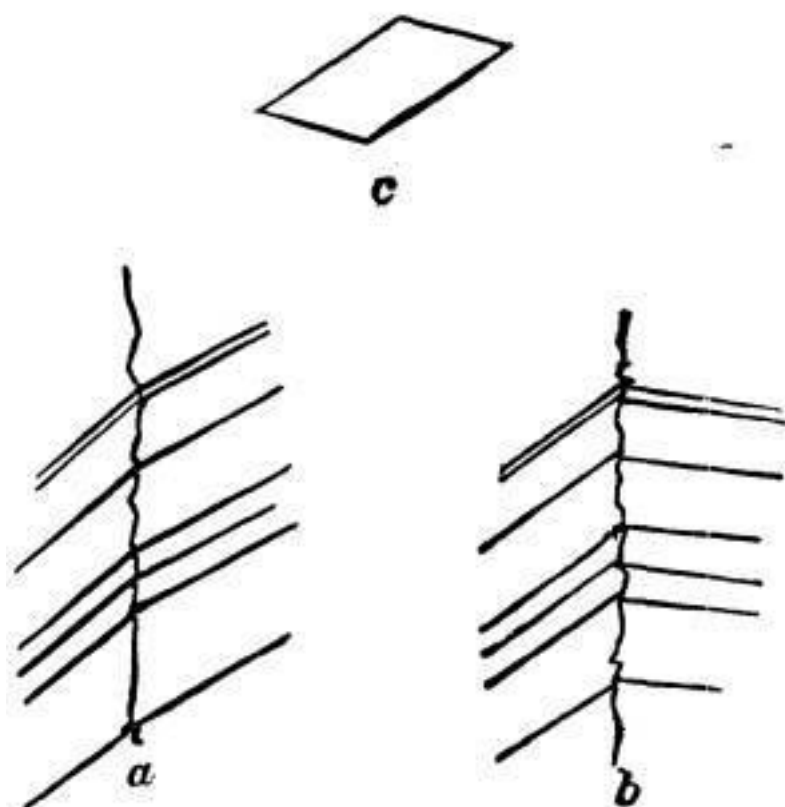


Рис. 83.

§ 33. Не зная точно, к какой группе йоркширских известняков принадлежат скалы напротив Аббатства или их отношение к песчаникам в Страде, я написал своему доброму другу профессору Филлипсу, который немедленно прислал мне небольшой геологический набросок положения этих "сланцев Йоредейл", добавив это интересное примечание: "Черные сланцы напротив Аббатства странно окрашены на поверхности и имеют искаженную форму. Большинство художников придают им вид твердых массивных скал; и это не совсем неправильно, особенно когда естественные соединения сланца становятся заметными после определенных аварий; однако их ни в коем случае нельзя делать похожими [т. е. по прочности] на известняк или песчаник".

Сланцы Йоредейла принадлежат к группе пород, которые я назвал сланцевато-когерентными, и очень близко соответствуют тем частям альпийских сланцев, которые описаны в главе X. § 4; их основной характер - постоянное разделение на мелкие хлопья, более или менее напоминающие "зерна железного цвета" Данте; которые, однако, в больших масштабах образуют те несколько твердые на вид массы, на которые ссылается мистер Филлипс в своем письме и которые он описывает в своей недавно опубликованной "Геологии" в следующих общих чертах: "Сланцы этого участка обычно темные, плотный и расщепляющийся, пересеченный чрезвычайно длинными прямыми соединениями, разделяющими породу на ромбовидные призмы" (т.е. призмы формы *c*, [рис. 83](#), в разрезе).

§ 34. Таким образом, Тернеру нужно было показать эти четыре вещи: -1. Слоистое деление по горизонтали; 2. Деление ромбовидными соединениями; 3. Иногда имеет массивный вид, несколько скрывающий структуру; 4. Локальное искривление лож. (См. цитируемый отрывок из письма мистера Филлипса).



Рис. 84.

Затем изучите только что приведенную табличку (12 А). Расщелина сланцев проходит по диагонали слева направо; обратите особое внимание на то, как изящно она проходит по скале переднего плана и отчетливо видна у самого ее края в угловатых ступенчатых фрагментах; сравните также офорт в первом томе. Затем обратите внимание на вертикальные столбы вдалеке, особенно отмеченные как ромбовидные, поскольку они нарисованы с уклоном вверх с обратной стороны, как на *a*, [рис. 83](#), а не как на *b*, который был бы их внешним видом, если бы они были квадратными; и затем указание на прерывание структуры на выступе главного утеса, где, как и на более близком массиве, из-за воздействия погоды скруглились сколы.

Этот выступ, как упоминалось ранее, действительно существует на том месте; и я полагаю, что он частично указывает на искривление грядок, о котором упоминал мистер Филлипс; но

никто, кроме Тернера, не стал бы заикливаться на нем, как на чем-либо, заслуживающем особого внимания.

В остальном, никакие слова не помогут объяснить тонкую точность, с которой он передал незначительные округлости и ложбинки. Точность такого рода могут оценить только рабочие: если читатель сможет сам нарисовать кусочек естественного обрыва в сланце Йоредейл, а затем скопировать кусочек офорта, он найдет некоторую меру разницы между работой Тернера и работами других людей, и никак иначе; хотя, без всякого подобного труда, он может сразу понять, что разница есть, и большая, — настолько большая, что мне буквально не с чем сравнить работу Тернера в предыдущих работах. Здесь, однако, на [рис. 84](#) изображена скала Клода (Liber Veritatis, № 91, слева), которая по форме напоминает скалу Тернера и утверждает, что ее гребень подобным образом покрыт перелеском. Читатель может "сравнивать" сколько угодно.

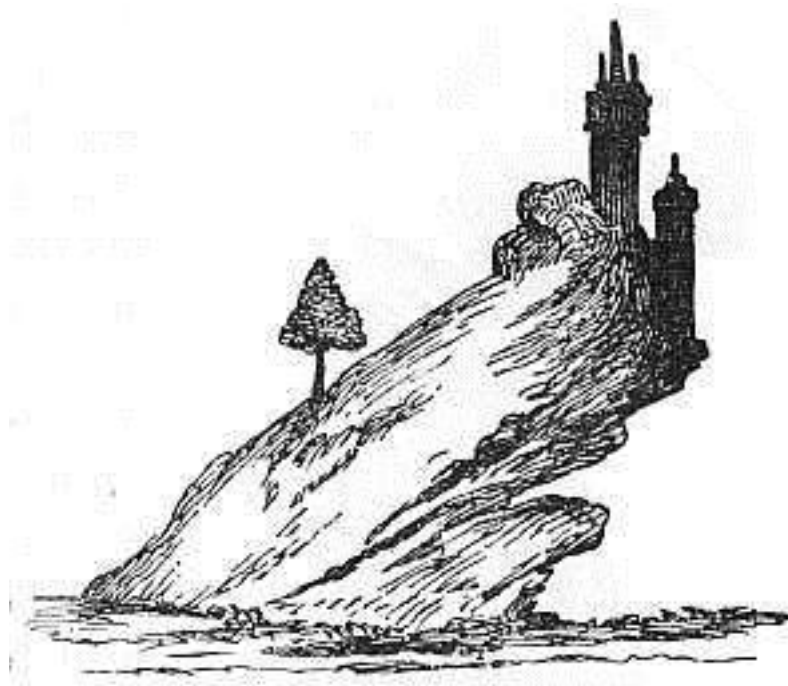


Рис. 85.

§ 35. На самом деле, как я уже говорил некоторое время назад, весь пейзаж Клода был не чем иным, как более или менее смягченным продолжением старых традиций росписи миссалов, примеры которых я приводил в предыдущем томе. Общее понятие о скале, которое можно проследить в самой ранней работе, как на рис. 1 и 2 в таблице **10**, том. III. представляет собой вертикальную массу, вырезанную теслом; по мере развития искусства художники начинают воспринимать горизонтальное расслоение и, как и во всех четырех других примерах этой пластины, демонстрируют нечто вроде правдивой передачи разрушения горных пород в вертикальных швах с наложенными друг на друга выступающими массами. Они настаивают на этом типе, считая его хмурым или живописным, и обычно демонстрируют его с большей выгодой, размещая монастырь, отшельничество или замок на выступе скалы. На голубом фоне молитвенников проекция часто бывает дико экстравагантной; например, ср. Дополнительный, 11 696 брит. м., фон состоит из голубых скал с башнями на них, характерным примером чего является [рис. 85](#) (увеличен в масштабе примерно на треть; но, я думаю, скорее уменьшен из-за экстравагантности проекции). Она прорисована бесконечно лучше, чем когда-либо были скалы Клода, в выражении ложбинки; но, безусловно, несколько чересчур смело стоит. Затем, в более детальной работе, мы получаем условия

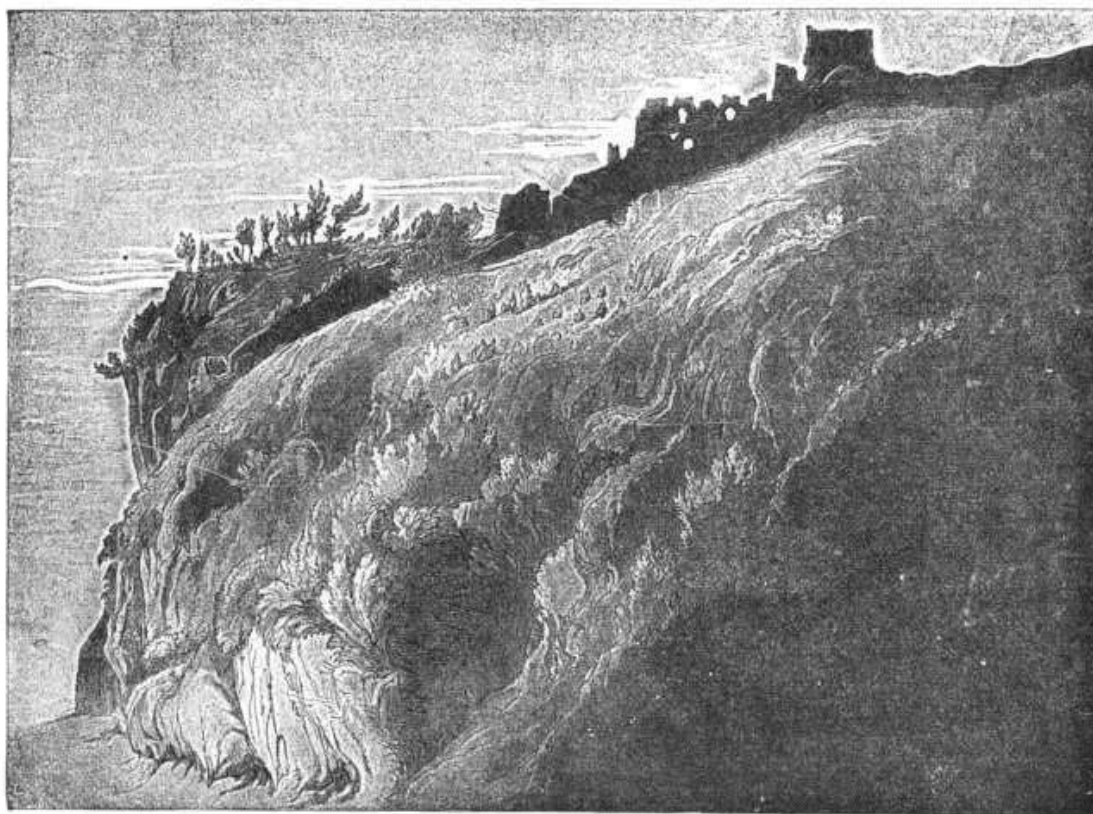
пропасти, подобные рис. 3 на рисунке **10**, который, действительно, во многих отношениях нарисован неплохо; и книга, из которой он взят, демонстрирует другие свидетельства любви к природе, достаточно редкой в то время, хотя и причудливо сочетающейся с любовью к гротеску: например, автор, рассказывая о природных явлениях Саксонии, иллюстрирует свою главу видом соляных копей; он изображает источник рассола, который по деревянному желобу ведет со скалы в испарительную камеру, где его готовят на сковороде, под которой он с исключительным мастерством нарисовал алые языки пламени; а скала, из которой вытекает рассол, в своих общих расщелинах является лучшей, которую я когда-либо видел нарисованной средневековым искусством. Но он тщательно обработан в виде гротескной человеческой головы.



Рис. 86.

§ 36. Эта смелая причудливость молитвенников очень незначительно видоизменена в религиозных картинах того периода. Рис. 86, работы Чимы да Конельяно, венецианца, № 173 в Лувре, по сравнению с рис. 3 из таблицы 10 (фламандская), показывает, какая традиция о горных породах распространена по всей Европе. Клод подхватывает эту традицию и, просто делая скалы немного более неуклюжими и заросшими сорняками, создает такие условия, как рис. 87 (Liber Veritatis, № 91, с рис. 84 выше); в то время как ортодоксальная дверь или арка внизу превращается в гомеровскую пещеру, затененную лаврами, и некоторые корабли проходят под ней или видны сквозь нее на невозможных якорных стоянках.

§ 37. Рис. 87 в целом характерен не только для Клода, но и для других художников эпохи Возрождения, потому что все они одинаково любили изображать это нависание скал со зданиями на вершине и сорняками, свисающими в воздух через край, всегда думали достичь возвышенности, преувеличивая выступ, и никогда не были способны почувствовать или понять простоту линий реальных скал; не то чтобы они испытывали недостаток в примерах вокруг себя: напротив, хотя основная идея была традиционной, ее модификации всегда прослеживаются в более низком массиве известняка и туфа, которые окружают Альпы и Апеннины и которые, в действительности, издавна приобрели привычку крениться над своими основаниями; и Вергилий, и Гомер всегда говорили о них как о "нависающих" или "покрытых крышей" скалах. Но тогда у них есть способ делать это, несколько отличный от представлений о них эпохи Возрождения. Вот, например (фото 41), настоящая нависающая скала с замком на вершине и (κατρεφής) лавром, совершенно очевидный факт, из Ароны, на озере Лаго Маджоре; и, я полагаю, читатель, хотя мы еще ничего не сказали о линиях, сразу же, сравнив это с рис. 87, заметит разницу между истинно параболическим течением линий скалы и горбатым уродством Клода; и, более того, разницу между изящными очертаниями скал. нависание естественного утеса, осторожно уменьшающееся по мере подъема⁸⁷, и идеальная опасность Liber Veritatis.



Дж. Раскин.

Дж. Х. Ле Ке.

41. Скалы Ароны.

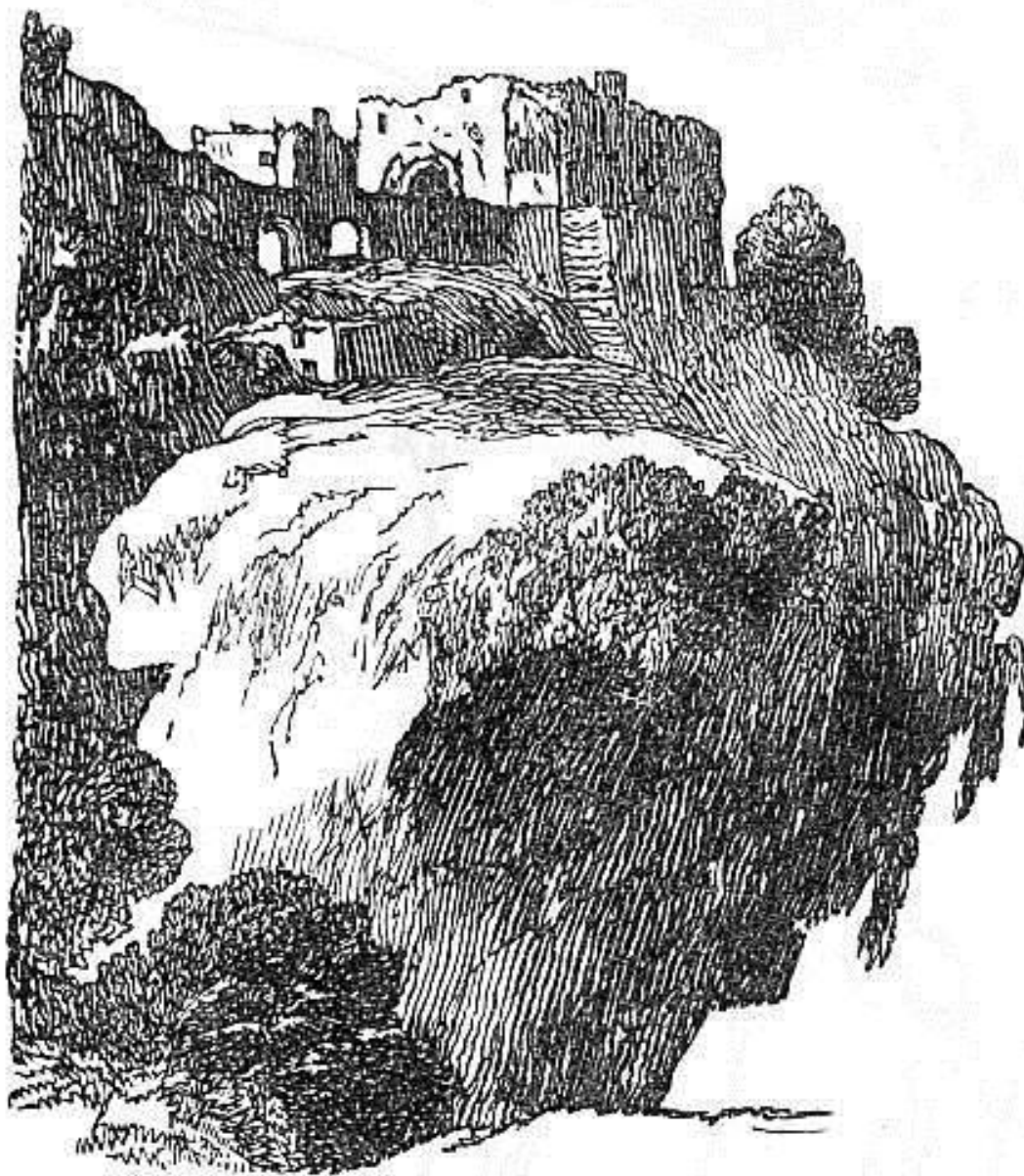


Рис. 87.

§ 38. И факт, как правило, заключается в том, что естественные скалы очень осторожно нависают, и что художник, который изображает их такими в любой экстравагантной степени, полностью разрушает величие, которое он надеялся увеличить, по той простой причине, что он убирает всю природу скалы или, по крайней мере, ту ее часть, которая зависит от веса. Инстинкт наблюдателя отказывается верить, что скала тяжеловесна, когда она нависает так высоко, и она оказывает на него не более реального воздействия, чем воображаемые скалы из сказки.



Рис. 88.

Следовательно, хотя тема, описанная на этой странице, сама по себе достаточно незначительна, она важна как идеальный общий тип нависания такого рода обрывов и способа, которым они соединены с берегами выше. На рис. 88 показаны его абстрактные ведущие линии, состоящие из одной большой параболической линии xu , падающей на лоб, изогнутых водных линий вдоль поверхности обрыва и пружинистых линий растительности, которым противостоят противоположные изгибы на дальнем утесе. Такое расположение, с растительностью или без нее, может иметь место в малом или большом масштабе; но более смелый проект, чем этот, за исключением редкой случайности и в малом масштабе, невозможен. Если читатель снова взглянет на фото 37 и понаблюдает за расположением пропастей справа, он теперь лучше поймет, что Тернер имеет в виду под ними. Но весь вопрос о красоте этой формы или способе ее развития зависит от природы берега над утесами и от водных сил, которые его образовали; и это обсуждение природы берегов, поскольку оно займет некоторое время, лучше перенести в следующую главу. Однако здесь следует отметить еще один или два момента.

§ 39. Ибо читатель, вероятно, уже размышлял о том, как вообще образовались эти нависающие скалы и почему кажется, что они исчезают на дне. Иногда, если они сделаны из мягкого материала, они на самом деле *are* настолько расходятся из-за более быстрого протекания ручейков у основания, чем на вершине, или из-за общего воздействия влаги на разложение породы. Но в самых благородных случаях строятся такие утесы, как в точке с на [рис. 73](#), выше, и уход обрыва внутрь является результатом их тенденции обрываться под прямым углом к ложу, изменяясь в зависимости от способности породы поддерживать саму себя и воздействия воды сверху или снизу.

Я уже упоминал (на [стр. 157](#)) об этом несколько опасном расположении, допускаемом во вторичных слоях. Следует отметить, что опасность заключается не в обрушении *выступа* обрыва, чего никогда не происходит в больших масштабах в породах такого типа (сравните § 3 этой главы), а в полном отрыве одного слоя от другого и обрушении всей массы вместе. Но даже это, хотя и случалось несколько раз в Швейцарии, ничуть не более вероятно, когда пропасть ужасна, чем когда она незначительна. Опасность проистекает из несовершенного сцепления горных пород, а вовсе не из их внешней формы. Утес, который с виду абсолютно ужасен, едва ли может в той своей части, которая нависает, добавить тысячную долю к силе притяжения всей массы скал над ним; и, для утешения нервных путешественников, они могут быть уверены, что под пологими склонами холма, поросшего приятным лесом, они часто подвергаются большей опасности, чем под самыми устрашающими утесами Эйгера или Юнгфрау.

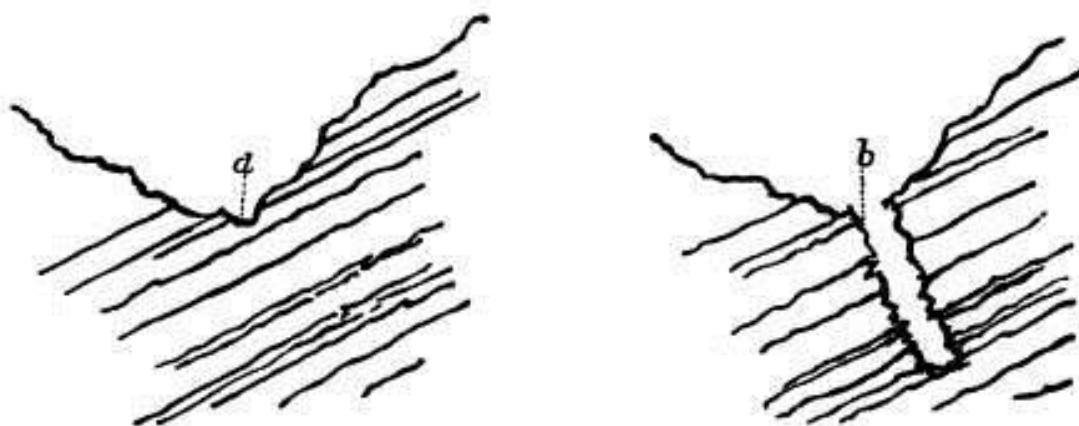


Рис. 89.

§ 40. Наиболее интересные примеры этих утесов обычно можно увидеть нависающими над сильными потоками, которые, если их изначально заставить течь в долине, такой как *a* на [рис. 89](#), учитывая показанную там зависимость от наклона русел с каждой стороны, будут, если ложбина проходит поперек русел, сокращать свое русло не прямо вниз, а в наклонном направлении, соответствующем ложбине, как на *b*. Если операция заходит слишком далеко, чтобы слишком серьезно подорвать одну сторону оврага, подорванные массы падают, частично перекрывая поток и придавая ему новое направление силы, или уменьшают его силу пиления, разбивая его среди упавших масс, так что утес никогда не становится очень высоким в такой нависающей форме; но траншея вырубается вниз в неправильном вертикальном направлении. Среди известняков на северной стороне Долин, которые достаточно мягки, чтобы легко поддаваться воде, и в то же время настолько тверды, что могут удерживаться в массивных пропастях, когда однажды обтесаны по форме, есть ущелья, глубину и пропорции которых я почти боюсь называть, что я считаю измерениями, настолько сильно они отличаются от любых, которые, как я видел, ученые определяли как границы

обрывистого образования. Я могу только сказать, что мое намеренное впечатление о большом ущелье, прорезанном потоком, который спускается с ледника Алеч, примерно на полпути между ледником и Бригом, заключалось в том, что его глубина составляет от *тысячи до полутора тысяч футов*, а ширина - от *сорока до ста*.

Но я не мог добраться до края его утесов, потому что вершины закруглялись, уходя в пропасть, и, конечно, все фактические измерения были невозможны. Между Битшхорном и Гемми есть и другие подобные расщелины; а та, о которой говорилось выше, в Ардоне, примерно в пяти милях ниже Сиона, хотя и совершенно неважна по сравнению с ним, представляет собой несколько круто нависающих пропастей, которые легко заметить проходящему мимо путешественнику, поскольку они находятся недалеко от дороги. Долина, через которую поток Триента спускается в долину Роны, недалеко от Мартиньи, хотя и не превышает трехсот-четырёхсот футов в глубину, также примечательна своей узостью и великолепной твердостью породы, в которой она прорезана, — гнейса, переплетенного кварцем в виде волнистостей, подобных волнам дамасской сабли, и такого же плотного, как ее сталь.

§ 41. Передать полное выражение этих ущелий так же невозможно, как и апсиды готического собора, на картине, поскольку их высоту нельзя нарисовать в вертикальной плоскости перед глазами, голову нужно запрокинуть, чтобы измерить их высоту, или наклониться, чтобы проникнуть в их глубину. Но структура и выражение входа в один из них были сделаны Тернером темой его возвышенного исследования гор (Мельница близ Гранд-Шартрез) в *Liber Studiorum*; и при этом он, кажется, никогда не уставал возвращаться к различным темам, связанным с обрывами, к ущельям Виа Мала и Сен-Готард. Я не причиню вреда ни одному из этих — его благороднейших произведений — приведением их несовершенных копий; теперь у читателя достаточно данных, чтобы при знакомстве с ними судить, хорошо они выполнены или плохо; и, действительно, все, что я пытаюсь здесь сделать, как часто говорилось выше, - это всего лишь понять и принять некоторые законы простейшего рода, чтобы дать возможность людям, которые вообще заботятся о справедливости, сразу встать рядом с современным рисунком горы, в отличие от Сальватора, или Клода, или любой другой поддельной работы. Возьмем, к примеру, такой закон, как общий наклонный наклон бортов потока, [рис. 89](#), и сравним Тернерианское ущелье на [фото 21](#) здесь или предмет *Grande Chartreuse* в *Liber Studiorum*, и подумаем, можно ли где-нибудь еще в искусстве найти подобное выражение закона.

"Хорошо; но в этой главе вы не пришли ни к каким выводам относительно Красоты Пропастей; а вы заявляли, что имеете к ним отношение".

Я не уверен, что идея красоты вообще была очень строго связана с подобными горными формами: человек инстинктивно не говорит и не думает о "Прекрасном обрыве". Однако у них есть своя красота, и она безгранична; и все же они настолько зависят от помощи или изменений со стороны других вещей, от того, как сосны венчают их, или водопады окрашивают их, или облака изолируют их, что я не решаюсь останавливаться здесь ни на одном из их совершенных аспектов, поскольку о них нельзя судить, предваряя изучение других материалов пейзажа.

Таким образом, мне есть что сказать о скалах Гриндевальда и Шартрез, но все это настолько зависит от определенных фактов, относящихся к сосновой растительности, что я вынужден отложить это до следующего тома; и я не очень сожалею об этом; потому что мне кажется, что без всякого изложения, или, скорее, за пределами всякого изложения, альпийские

обрывы обладают очарованием, которое в достаточной степени ощущается зрителем в целом и даже художником; только они не были нарисованы должным образом, потому что люди обычно не приписывают великолепию их эффекта незначительным деталям, которые они создают. Это действительно его элементы; и, следовательно, в обычных рисунках швейцарских пейзажей мы видим всевозможные попытки достичь возвышенности за счет преувеличения проекции массы, или за счет затемнения, или голубизны, или воздушного оттенка, — фактически, за счет всего, кроме одной необходимой вещи — простого рисунка скалы. Поэтому в этой главе я попытался направить читателя к строгой математической оценке очертаний обрыва и заставить его остановиться не на непосредственно патетическом или впечатляющем виде утесов, который все люди ощущают достаточно легко, а на их внутренней структуре. Ибо он может быть уверен, что, как Маттерхорн построен из хлопьев слюды, так и каждое большое живописное впечатление в пейзажах такого рода должно быть достигнуто постепенно; утес должен быть построен на картине так, как это, вероятно, было в действительности, — дюйм за дюймом; и в конце концов работа будет иметь наибольшую силу, которая была начата с наибольшим терпением. Ни один человек не годится для рисования швейцарских пейзажей, пока он не сможет встать лицом к лицу с одной из этих могучих скал среди бела дня, без какого-либо "эффекта", который мог бы ему помочь, и работать над этим, босс за боссом, только с такой условностью, которая делает ее бесконечность неизбежной. Мы видели, что буквальное факсимиле невозможно, точно так же, как невозможно буквальное факсимиле резьбы по всему фасаду собора. Но пытаться дать какое-либо представление об альпийском утесе без мельчайших деталей и просто с помощью широты эффекта так же тщетно, как было бы дать представление о фасадах Руана или Реймса, не указывая на какие-либо статуи или слоения. Когда будут готовы статуи и слоения, добавьте столько голубого тумана и грозowych облаков, сколько пожелаете, но не раньше.

§ 43. Поэтому в заключение я отдаю должное *терпению* художника, которому выпала на долю пропасть, чему есть еще одно и окончательное подтверждение: несмотря на то, что это один из самых сложных сюжетов, это один из самых добрых натурщиков. Группа деревьев меняет цвет своей листвы от недели к неделе и свое положение изо дня в день; она иногда изнемогает от жары, а иногда обильна дождями; поток воды вздувается или опадает под дождем или на солнце; лучшими листьями на переднем плане может полакомиться скот или их растопчут непрошеные зрители выбранной сцены. Но скала не может быть ни съедена, ни растоптана; ни согнута ливнем, ни иссушена жарой: она всегда готова для нас, когда мы склонны к труду; всегда будет ждать нас, когда мы хотели бы отдохнуть; и, что лучше всего, всегда будет говорить с нами, когда мы склонны к беседе. Своим собственным терпеливым и победоносным присутствием, ежедневно пробивающимся сквозь облако за облаком и все еще появляющимся во время бури, величественный и безмятежный среди мимолетных разрывов синевы, он, кажется, отчасти укоряет, отчасти охраняет, а отчасти успокаивает и наказывает волнения слабой человеческой души, которая наблюдает за ним; и это, должно быть, действительно темное недоумение или тяжкая боль, которые не будут в какой-то степени просветлены или облегчены его видом, когда вечерние тени на его основании становятся синими, а последние лучи солнца рассеиваются. о закате, покоящемся на изрядной высоте своей золотой Стойкости.

80 Отличается от *гребня* тем, что является *поверхностью* большого сплошного скального пласта, а не концом гребня.

81 Контур всей скалы, видимый вблизи ее подножия, когда она поднимается над уступом Бревена, такой же, как на [рис. 76](#) напротив. Измеренная часть - это $a d$; но обрыв отступает к вершине b , на которой человеческая фигура различима невооруженным глазом просто как точка. Берег, над которым возвышается утес, c , *отступает* по мере того, как он опускается влево; так что пятьсот футов, возможно, являются заниженной оценкой высоты ниже вершины. Прямые наклонные линии - это ложбины, пересекающие грядки. Наконец, на [рис. 4](#), [фото 25](#), показан вид всей вершины, как она видна из деревни Шамуни под ней, на расстоянии около двух миль и примерно в четырех-пяти тысячах футов над уровнем наблюдателя. Таким образом, он выглядит как не очень внушительный выступ скалы, нависающий над широкими склонами основания горы.

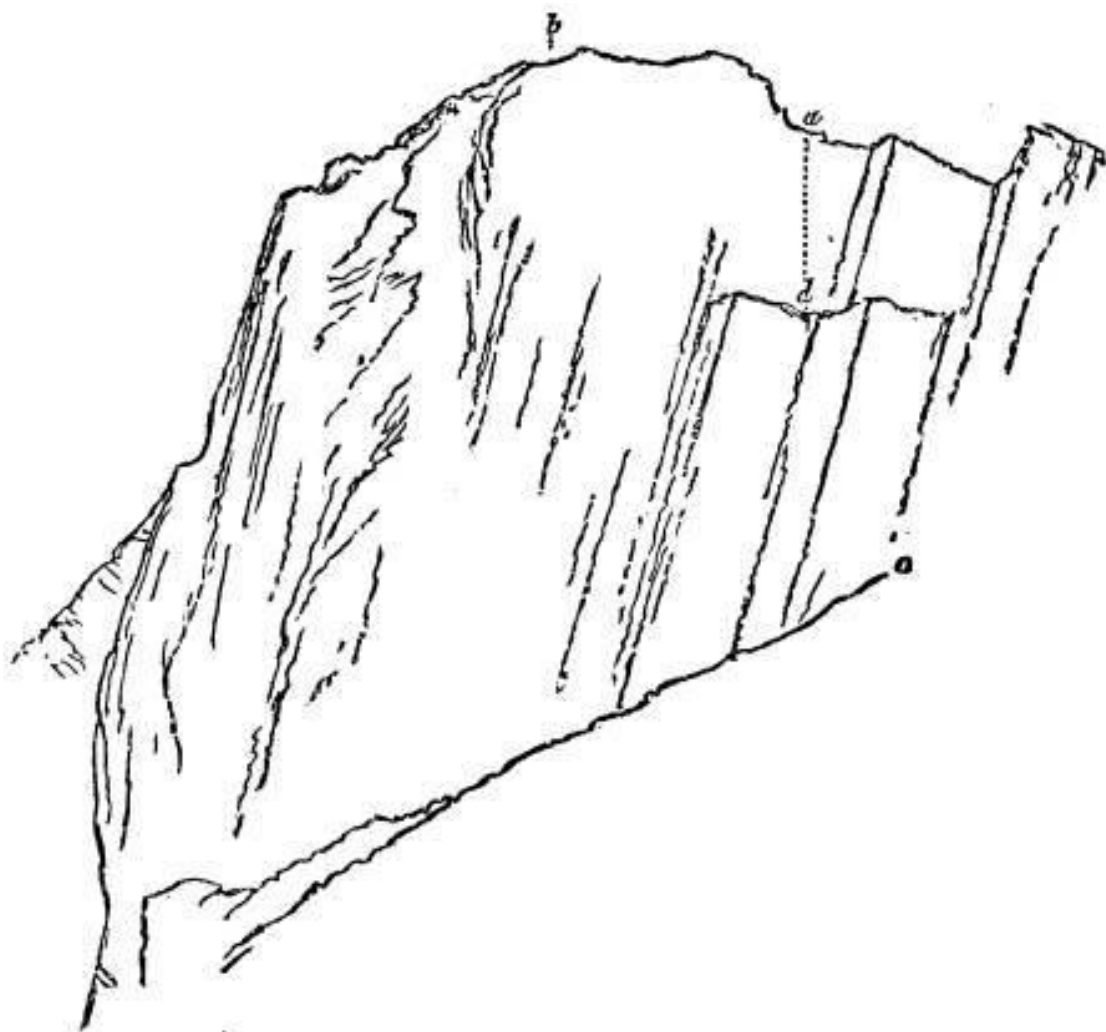


Рис. 76.

82 Под углом 79° к горизонту. Смотрите Таблицу углов, [стр. 181](#). Линия $a e$ на [рис. 33](#) слишком крутая, как и на приведенной здесь табличке; но остальные наклоны приблизительно точны. Я бы сделал их именно такими, но не хотел переделывать эскиз, сделанный на месте.

83 Профессор Форбс дает азимут Червена от вершины Риффельхорна как 351° , или 9° северной Широты, предполагая, что местное притяжение вызвало ошибку в 65° к северу, что дало бы истинное азимутное направление на 74° Северной широты. От точки непосредственно под вершиной Риффельхорна, e , на [рис. 78](#), на котором был сделан мой рисунок, я обнаружил медведя Червена на 79° северной широты без какой-либо поправки на притяжение; таким образом, возмущающее влияние, по-видимому, ограничивается или

почти распространяется на север. встреча на высшем уровне а. В то время я не знал, что можно проследить какое-либо подобное влияние, и не придавал значения встрече на высшем уровне. В остальном я не могу ручаться за пеленги, как могу за углы, поскольку их точность не имела значения для моей работы, и я просто отмечал их с помощью обычного карманного компаса и способом моряка (S. by W. и $\frac{1}{2}$ W. & C.), что предполагает вероятность ошибки от двух до трех градусов по обе стороны от истинного пеленга. Другой рисунок на [табличке 38](#) был сделан из точки, расположенной всего в одном или двух градусах к западу от деревни Церматт. У меня нет данных о пеленге, но он должен быть примерно 60 ° южной широты или 65 ° Западной

84 Самостоятельные путешественники, возможно, будут рады узнать дорогу на вершину Риффельхорна. Я полагаю, что есть только один путь; который поднимается (от гребня Риффеля) по его восточному склону, пока, недалеко от вершины, невысокая, но совершенно гладкая скала, простирающаяся от края до края хребта, кажется, как и на западном склоне, преграждает все дальнейшее продвижение. Однако хороший скалолаз может одолеть этот утес даже на южной оконечности; но там он опасен: на противоположной или северной стороне утеса, прямо у его основания, есть небольшой карниз шириной около фута, который поначалу не выглядит многообещающим, но вскоре расширяется; и когда он пройден, достичь вершины больше не составляет труда.

85 Мне следовало бы прежде упомянуть мадам де Жанлис как одну из немногих писательниц, чье влияние всегда было направлено на то, чтобы пробудить правдивые чувства и склонить к простым удовольствиям и занятиям людей, доступных разуму в легкомысленном мире ее времени.

86 Veillées du Château, vol. ii.

87 Фактическая протяженность выступа остается неизменной на всем протяжении, по этой причине угол нависающего склона уменьшается по мере увеличения высоты утеса.

ГЛАВА XVII.

ПОЛУЧАЮЩИЕСЯ ФОРМЫ: —В-ЧЕТВЕРТЫХ, БАНКИ.

§ 1. Во время всех наших прошлых исследований формы холмов мы были вынуждены постоянно ссылаться на определенные результаты, полученные под действием нисходящих потоков или падающих камней. Фактические контуры, принимаемые любым горным хребтом по направлению к его подножию, обычно больше зависят от этой скульптуры потока, чем от первоначальной формы массивов; существующий склон холма обычно представляет собой скопление обломков; существующая долина обычно представляет собой раскопанный водоток; и только кое-где участки скалы, сохраняющие отпечаток своей первоначальной формы, выступают из берега или ложатся поперек потока.

§ 2. Итак, эта скульптура ручьями, или постепенным выветриванием, является завершающей работой, посредством которой Природа приводит свои горные формы в то состояние, в котором она хочет, чтобы мы обычно наблюдали и любили их. Сильная конвульсия или разрушение, посредством которых она сначала поднимает и разъединяет массы, часто может быть направлено на то, чтобы произвести впечатление ужаса, а не красоты; но

законы, которые постоянно действуют во всех благородных и устойчивых пейзажах, несомненно, должны быть предназначены для получения результатов, благодарных людям. Следовательно, поскольку в этом заключительном описании Природы мы, вероятно, найдем наиболее определенное выражение ее представлений о красоте гор, возможно, будет неплохо, если, прежде чем перейти к этой части нашего предмета, мы резюмируем законы, касающиеся красоты форм, к которым мы пришли абстрактно.

§ 3. Возвращаясь к четырнадцатому и пятнадцатому параграфам главы о Бесконечности во втором томе и к третьей и десятой главам о Единстве, читатель обнаружит, что абстрактная красота формы, как предполагается, зависит от постоянно изменяющихся изгибов линий и поверхности, связанных так, чтобы создавать эффект некоторого единства между собой, и противопоставленных, чтобы придать им ценность, более или менее прямым или неровным линиям.

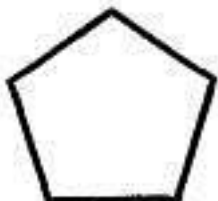
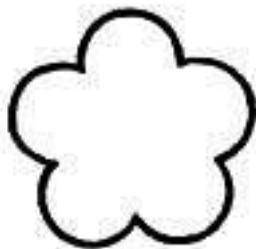
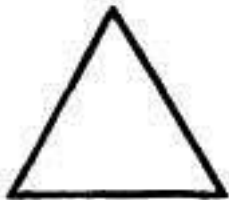
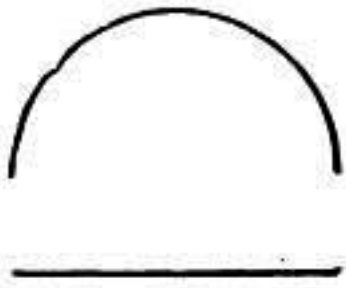


Рис. 90.

Читатель, возможно, спросит здесь, почему, если необходимы как прямые, так и изогнутые линии, одну следует считать более красивой, чем другую. Точно так же, как мы абстрактно считаем свет прекрасным, а тьму уродливой, хотя и то, и другое необходимо для любой красоты. Темнота, смешанная с цветом, дарит наслаждение своей глубиной или мощью; даже чистая чернота в виде пятен или клетчатых узоров часто восхитительна; и все же мы не считаем черноту красивой абстрактно.

Точно так же прямолинейность, смешанная с кривизной, то есть близкое приближение части какой-либо кривой к прямой, придает такой кривой всю ее упругость, мощь и благородство: и даже совершенная прямолинейность, ограничивающая кривые или противостоящая им, часто доставляет удовольствие; однако, абстрактно, прямолинейность всегда уродлива, а кривизна всегда прекрасна.

Таким образом, на рисунке сбоку глаз сразу предпочтет полукруг прямой линии, трилистник (состоящий из трех полукругов) треугольнику, а лапчатку пятиугольнику. Математик, возможно, может испытывать противоположное предпочтение; но он должен сознавать, что делает это под влиянием чувств, совершенно отличных от тех, с которыми он восхищался бы (если он вообще когда-либо восхищается) картиной или статуей; и что если бы он мог освободиться от этих ассоциаций, его суждение об относительной приятности форм изменилось бы. Он может быть уверен, что в силу естественного инстинкта глаза и мысли предпочтение немедленно и всегда отдается изогнутой форме; и что ни одно человеческое существо с непредвзятым восприятием не пожелало бы заменить обычные формы листьев клевера треугольниками или пятиугольниками формы лапчатки.

§ 4. Однако не всякая кривизна одинаково приятна; но исследование законов, которые делают одну кривую красивее другой, само по себе, если бы оно было проведено с какой-либо полнотой, потребовало бы тома. Следующих нескольких примеров будет достаточно, чтобы подтолкнуть читателя к самостоятельному изучению предмета.

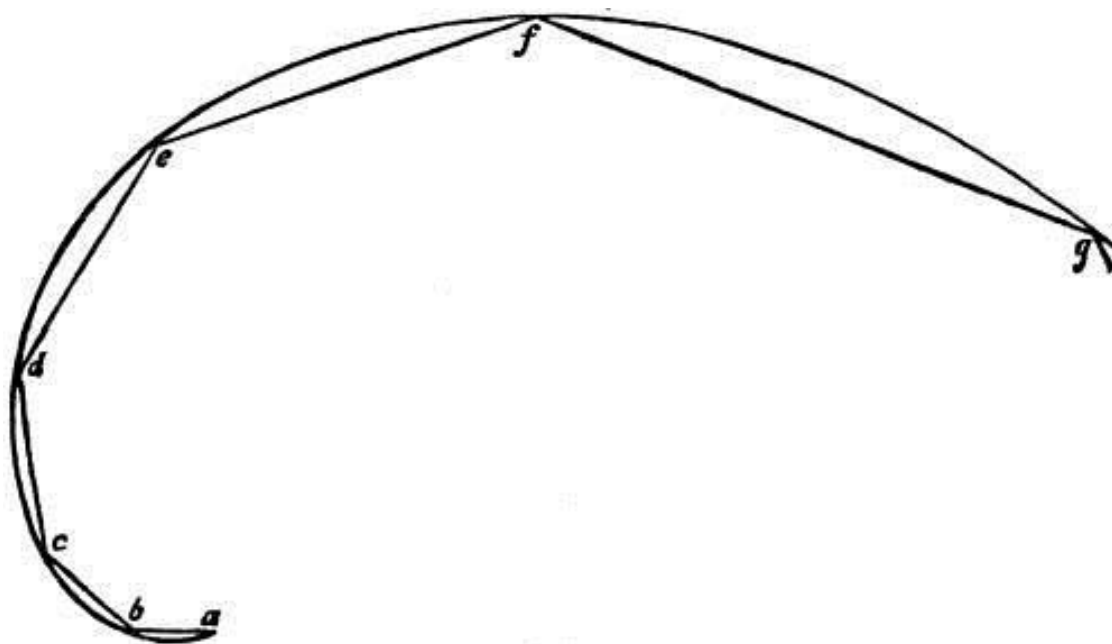


Рис. 91.

Возьмите любое количество линий, $a b$, $b c$, $c d$ и т.д., [рис. 91](#), с любой фиксированной пропорцией друг к другу. На этом рисунке $b c$ на треть длиннее, чем $a b$, а $c d$ чем $b c$; и так далее. Располагайте их последовательно, сохраняя наклон, или угол наклона, который каждый составляет по отношению к предыдущему, всегда одинаковым. Тогда кривая, проведенная через концы линий, будет красивой кривой; ибо она управляется постоянными законами; каждая ее часть связана этими законами со всеми другими, и все же каждая часть отличается от любой другой; и способ ее построения подразумевает возможность ее продолжения до бесконечности; она никогда не вернется к себе, даже если будет длиться вечно. Этими символами должен обладать каждый идеально красивый изгиб.

Если мы уменьшим разницу между составляющими или измерительными линиями, как на [рис. 92](#), на котором каждая линия длиннее предыдущей всего на пятую часть, кривая будет более сжатой и менее красивой. Если мы увеличим разницу, как на [рис. 93](#), на котором каждая линия вдвое больше предыдущей, кривая будет предполагать более быстрое продвижение в бесконечное пространство и будет более красивой. Из двух одинаковых в других отношениях изгибов тот, который предполагает наиболее быстрое достижение бесконечности, всегда самый красивый.

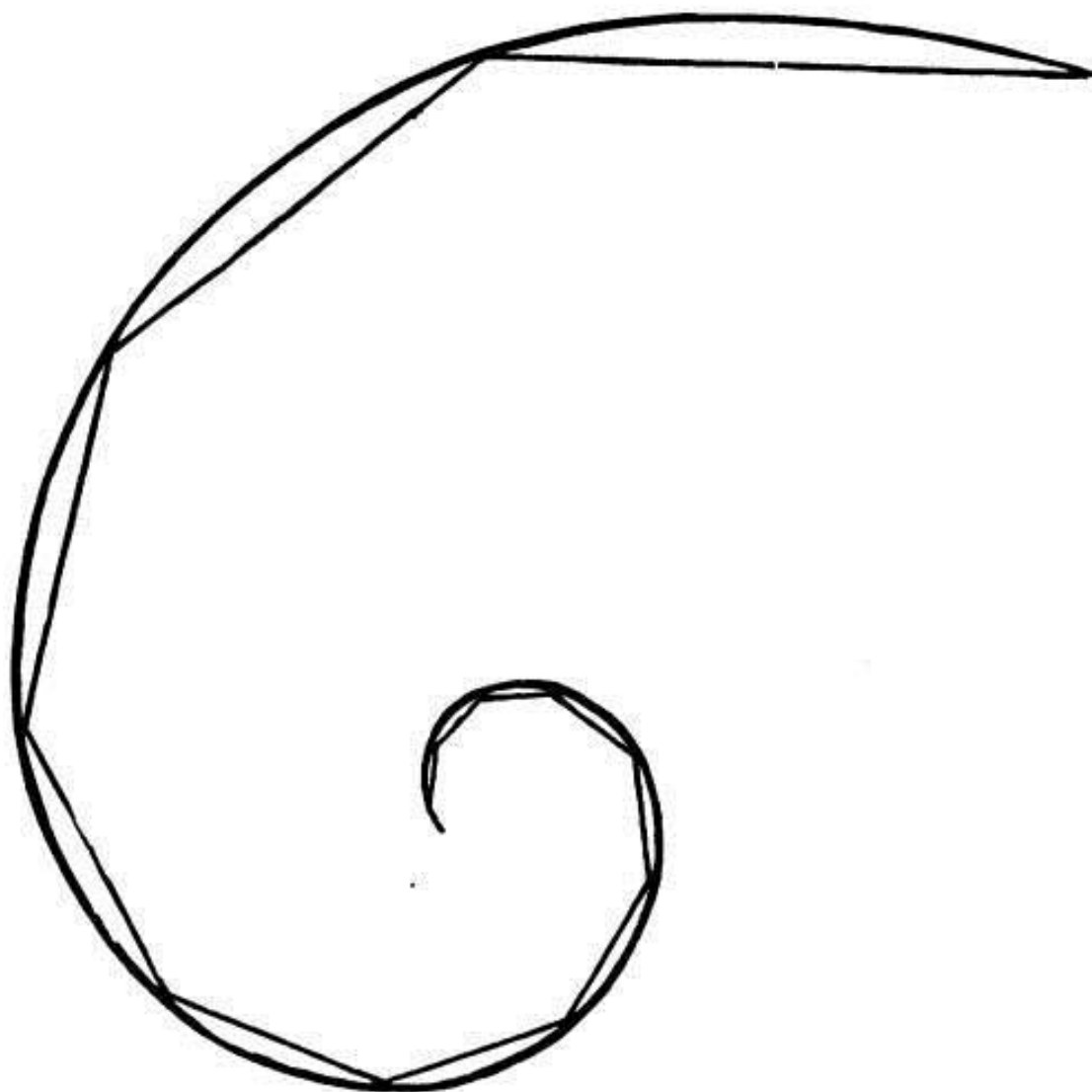


Рис. 92.

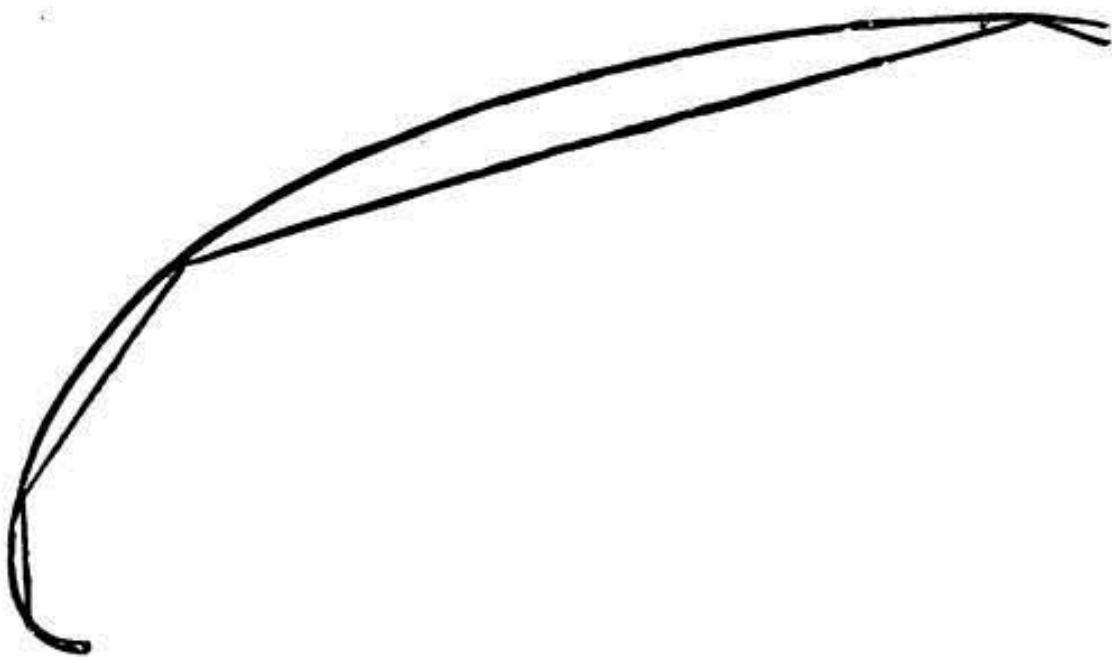


Рис. 93.

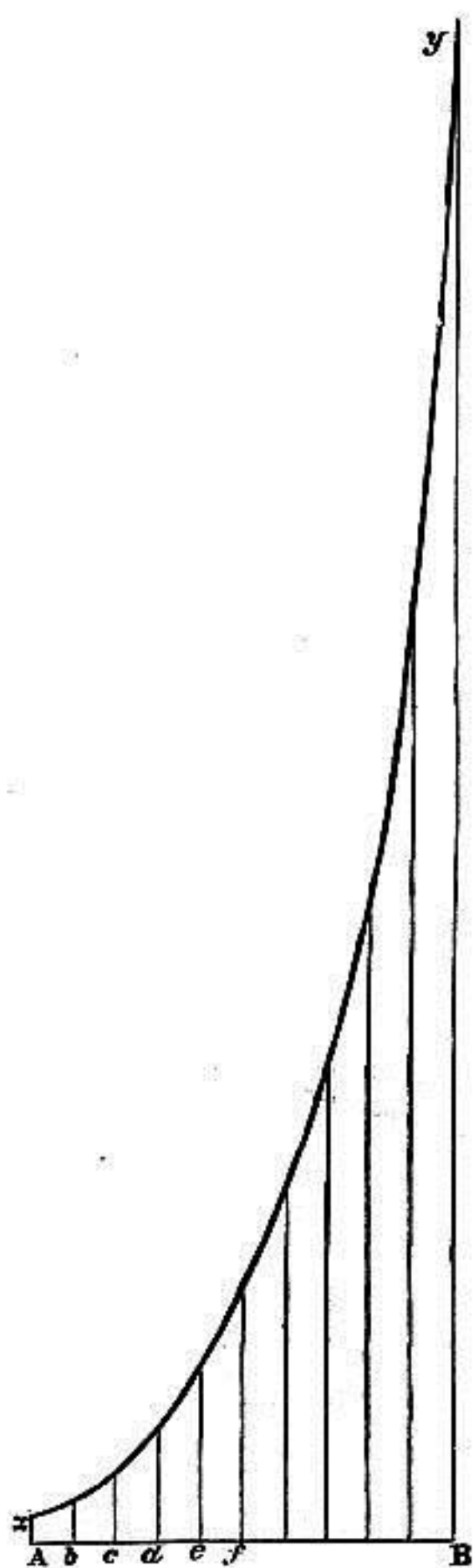


Рис. 94.

§ 5. Поскольку все эти три кривые подчиняются одному и тому же общему закону, с разницей только в размерах линий, вместе с всеми другими кривыми, столь же конструктивными, сколь бы бесконечно они ни изменялись, либо путем изменения длины линий, либо наклона линий друг к другу, математики рассматривают их только как одну кривую, имеющую тот особый характер, отличный от большинства других бесконечных линий, что любая ее часть является увеличенным повторением предыдущей части; то есть участок между e и g является именно тем, что то, что между c и e выглядело бы так, если смотреть через линзу, увеличенную более чем в два раза. Поэтому во внешнем виде линий такого рода присутствует особая невозмутимость и гармония, отличающиеся, я думаю, от выражения любых других линий, за исключением круга. За пределами точки a можно представить, что кривая продолжается до бесконечно малой степени, всегда приближаясь все ближе и ближе к точке, которой, однако, она никогда не может достичь.

§ 6. Еще раз: если вдоль горизонтальной линии AB , [рис. 94](#), мы измеряем любое количество равных расстояний, Ab , bc и $c.$, и поднимаем перпендикуляры из точек b , c , d и $c.$, из которых каждый перпендикуляр должен быть длиннее в некоторой заданной пропорции (на этом рисунке это одна треть), чем предыдущий, кривая hu , проведенная через их концы, будет постоянно изменит свое направление, но будет продвигаться в пространстве в направлении u до тех пор, пока мы продолжаем измерять расстояния вдоль линии Ab , всегда все больше и больше склоняющейся к характеру прямой, но никогда не становящейся таковой, даже если продолжать до бесконечности. Это точно так же продолжалось бы до бесконечности в направлении x , всегда приближаясь к линии Ab , но никогда не касаясь ее.

§ 7. Бесконечное количество различных линий, более или менее резких по изгибу в зависимости от измерений, которые мы применяем при их проектировании, включены или определены каждым из только что объясненных законов. Но число самих этих законов также бесконечно. Нет предела множеству условий, которые могут быть изобретены, каждое из которых создает группу кривых определенной общей природы. Некоторые из этих законов, действительно, порождают отдельные кривые, которые, подобно окружности, могут различаться только по размеру; но, по большей части, они также различаются, подобно линиям, которые мы только что проследили, скоростью своего искривления. Однако среди этих бесчисленных линий есть один источник различия в характерах, который разделяет их, какими бы бесконечными они ни были по количеству, на два больших класса. Первый класс состоит из тех линий, которые ограничены в своем течении, либо резко обрываясь, либо возвращаясь к некоторой точке, из которой они исходят; второй класс - из тех линий, природа которых заключается в том, чтобы вечно уходить в пространство. Например, любая часть окружности по закону своего существования вынуждена, если она продолжает свой курс, возвращаться в точку, из которой она исходила; то же самое можно сказать и о любой части овальной кривой (называемой эллипсом), полученной при разрезании цилиндра наискось поперек. И если на ободе колеса кареты обозначена единственная точка, то эта точка, когда колесо катится по дороге, будет описывать в воздухе кривую от одной части дороги к другой, которая называется циклоидой и которой закон ее существования предписывает, что она всегда должна следовать одинаковым курсом и заканчиваться ровной линией, по которой катится колесо. Все такие изгибы низшей красоты; а изгибы, которые невозможно нарисовать полностью, потому что, как в двух приведенных выше случаях, закон их существования предполагает, что они вечно простираются в пространство, обладают высшей красотой.

§ 8. Таким образом, в самых первых элементах формы нам дается урок относительно истинного источника благородства и избранности всех вещей. Два класса кривых, столь

строго отделенных друг от друга, правильнее всего обозначить как "Кривые Смертных и Бессмертных"; одна имеет определенный срок существования, другая абсолютно непостижима и бесконечна, ее можно увидеть или постичь только в определенный момент их прохождения. И повсеместно установлено, что класс, к которому человеческий разум привязан для своего главного наслаждения, - это Бесконечные или Бессмертные линии.

§ 9. "Нет", - но читатель отвечает: "Какое право вы имеете говорить, что один класс красивее другого? Предположим, мне больше всего нравятся конечные изгибы, кто скажет, кто из нас прав?"

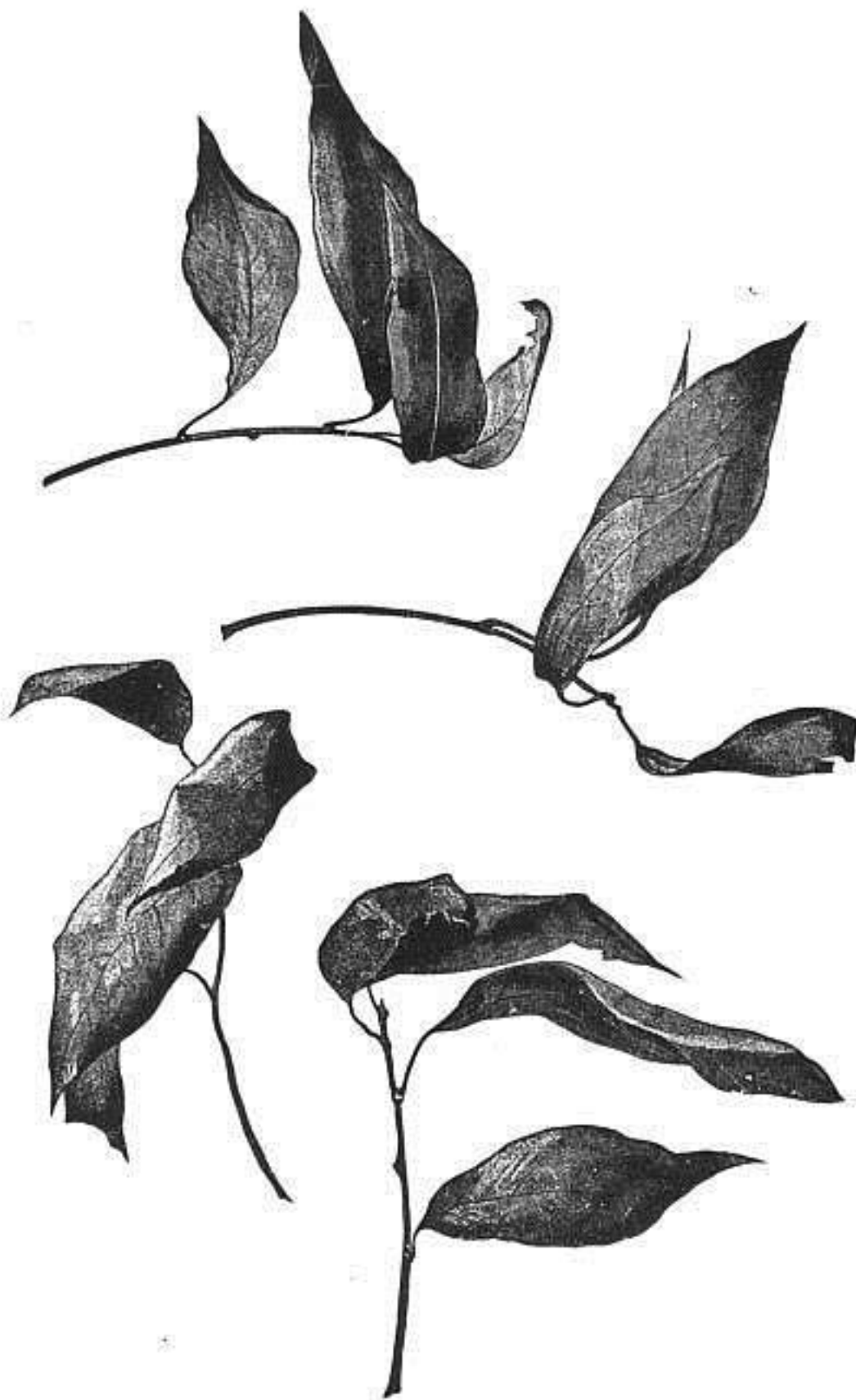
Никто. Это просто вопрос опыта. Я думаю, вам больше не будут нравиться конечные кривые, если вы будете внимательно рассматривать их и сравнивать с другими. И если вы должны это сделать, то это все равно становится вопросом, который должен быть решен более длительным судебным разбирательством или более широко опрошенным мнением. И когда при рассмотрении мы обнаружим, что каждая форма, которая с согласия рода человеческого была признана прекрасной, в вазах, струящихся орнаментах, вышивках и во всех других вещах, зависящих от абстрактных линий, состоит из этих бесконечных изгибов, и что Природа использует их для каждого важного контура, маленького или крупного, который она желает рекомендовать для наблюдения человеком, мы, я думаю, не будем сомневаться в том, что предпочтение таких линий является признаком здорового вкуса и истинного инстинкта.

§ 10. Однако я не уверен, насколько восхитительность этой линии обязана не только их выражению бесконечности, но и сдержанности. Сравните "Камни Венеции", том iii. глава i. § 9, где предмет рассматривается довольно подробно. Конечно, красота такой кривизны в значительной степени обусловлена обоими выражениями; но когда линия резко обрывается, возможно, больше умеренности, чем бесконечности. По большей части нежные или приглушенные звуки и нежные или приглушенные цвета более приятны, чем те и другие в их предельной силе; тем не менее, во всех самых благородных композициях эта предельная сила допускается, но только на короткое время или на небольшом пространстве. Музыка должна усиливаться до предельной громкости и спадать с нее; цвет должен быть доведен до предельной яркости и нисходить с нее; и я верю, что абсолютно совершенная обработка в любом случае позволила бы получить наиболее интенсивный звук и чистейший цвет только на определенный момент.

Кривизна регулируется точно такими же законами. По большей части деликатный или незначительный изгиб более приятен, чем резкий или стремительный изгиб; тем не менее, в лучших композициях резкий изгиб допускается, но только на небольших участках изгиба.



42. Изгиб листьев. Магнолия и лабурнум.



43. Искривление листьев. Мертвый лавр.



44. Искривление листьев. Молодой плющ.

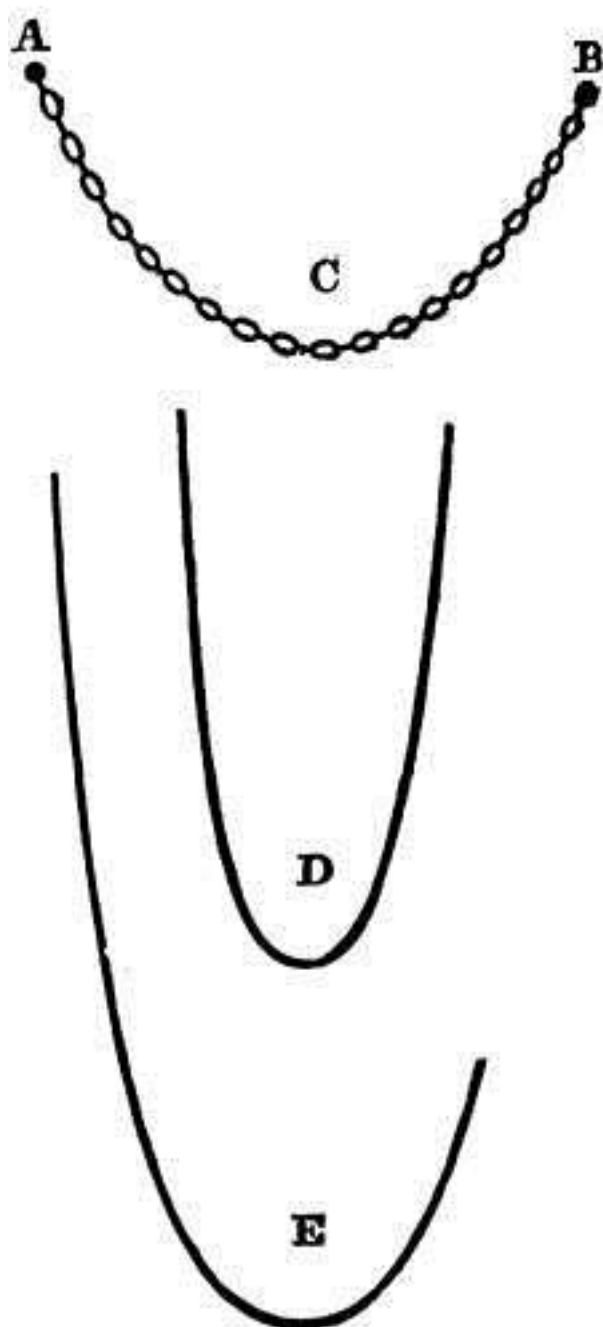


Рис. 95.

§ 11. Правильная линия для кривой - то же самое, что монотонность для мелодии и что неизменный цвет для градуированного цвета. И так же часто самая сладостная музыка настолько тиха и продолжительна, что приближается к монотону; и так же часто самые сладостные градации настолько нежны и приглушенны, что приближаются к ровности, так и тончайшие изгибы склонны колебаться вокруг правильной линии, почти совпадая с ней на долгом отрезке своего изгиба; никогда полностью не теряя своего собственного криволинейного характера, но, по-видимому, каждое мгновение находясь на грани слияния с правильной линией. Когда это так, линия обычно возвращается к сильному изгибу на какой-то части своего пути, в противном случае она может быть слабой или слегка жесткой; множество других изгибов, не приближающихся так близко к правильной линии, остаются менее сильно изогнутыми на остальной части своего пути; так что величина ⁸⁸ изгиба одинакова в обоих случаях, хотя и распределена по-разному.

§ 12. Способы, с помощью которых Природа создает переменные кривые в большом масштабе, очень многочисленны, но в целом их можно свести к постепенному увеличению или уменьшению некоторой заданной силы. Таким образом, если цепь висит между двумя точками А и В, [рис. 95](#), вес цепи, поддерживаемый любым данным звеном, постепенно увеличивается от центрального звена в точке С, которому приходится выдерживать только свой собственный вес, до звена В в точке В, которое, помимо своего собственного, выдерживает вес всех звеньев между ним и С. Этот увеличенный вес постоянно вытягивает кривую качающейся цепи почти прямолинейно по мере ее подъема к точке В; и, следовательно, одна из самых красиво очерченных естественных кривых, называемая цепной цепью, конечно, принимается не только цепями, но и всеми другими звеньями. гибкие и удлинённые вещества, подвешенные между двумя точками. Если точки подвешивания расположены близко друг к другу, мы имеем такие кривые, как в точке D; и если, как это бывает в девяти случаях из десяти, одна точка подвешивания ниже другой, образуется еще более разнообразная и красивая кривая, как в точке Е. Такие кривые составляют почти всю красоту общего контура ниспадающей драпировки, завитков и гирлянд сорняков на камнях и подобных других подвешенных объектов.⁸⁹

§ 13. Снова. Если какой-либо предмет подбросить в воздух, сила, с которой он подбрасывается, постепенно ослабевает, и его собственный вес опускает его вниз; сначала медленно, затем с каждым мгновением все быстрее и быстрее по кривой, которая, поскольку линия падения обязательно приближается к перпендикуляру, постоянно приближается к прямой линии. Эта кривая, называемая параболой, является кривой всех проецируемых или ограничивающих объектов.

§ 14. Снова. Если прут или палка любого вида постепенно становится более тонкой или гибкой и сгибается под действием какой-либо внешней силы, действие силы будет не только возрастать по мере ослабления прута, но и сам прут, однажды согнутый, будет все охотнее поддаваться и легче сгибаться дальше в том же направлении, и, таким образом, будет демонстрировать постоянное увеличение кривизны от его самой толстой или жесткой части к концу. Такого рода линию принимают ветви деревьев под действием ветра.

§ 15. И снова. Всякий раз, когда какая-либо жизненная сила воздействует на какое-либо органическое вещество, чтобы постепенно угаснуть по мере расширения вещества, его контур обычно образует бесконечную кривую. Таким образом, при бутонизации листа, о которой мы уже говорили, постепенное угасание возбуждения молодых ребер приводит к появлению бесконечной кривой в очертаниях листа, которая иногда незаметно переходит в прямую линию, а иногда резко обрывается, встречаясь с противоположной кривой на конце листа.

§ 16. Природа, однако, редко снисходит до использования только одного изгиба в какой-либо из своих более утонченных форм. Она почти всегда объединяет две бесконечные линии, образуя обратную кривую для каждой главной линии, а затем модулирует каждую из них на мириады второстепенных. На одном листе вяза, таком как [рис. 4](#), пластинка **8**, она использует три таких — по одной для стебля и по одной для каждой из сторон, — чтобы регулировать их общее течение; впоследствии разделяя каждую из их широких боковых линий примерно на двадцать меньших изгибов зазубринами листа, а затем снова на небольшие волны. Таким образом, в любой сложной группе листьев, какими бы они ни были, бесконечные кривые сами по себе почти бесчисленны. На одном конце побега магнолии, самом верхнем рисунке на [листе 42](#), включающем всего шестнадцать листьев, каждый лист имеет от трех до пяти отчетливых изгибов по краю, линий для отдельного изучения, включая линии на стеблях, было бы от шестидесяти до восьмидесяти. В единственном весеннем

побеге лабурнума, нижнем рисунке на той же пластинке, я предоставляю читателю сосчитать их самому; заметьте, все они видны только с одного ракурса, и каждое изменение положения открывает взору другой столь же многочисленный набор изгибов. Например, на [фото 43](#) представлена группа из четырех увядших листьев в четырех положениях, придающих каждому красивую и хорошо составленную группу изгибов, постепенно переходящих в следующую группу по мере поворота ветви.

§ 17. Следующая тарелка ([44](#)), изображающая молодой побег независимого плюща, который только начинает думать, что ему хотелось бы получить что-нибудь, за что можно было бы уцепиться, показывает, как Природа придает едва заметную кривизну формам, которые на первый взгляд кажутся жесткими. Стебли молодых листьев выглядят почти прямыми, и стороны выступающих точек, или бастионов, самих листьев почти такими же; но при рассмотрении обнаруживается, что это не стебель и не край листа, а часть одного бесконечного изгиба, если не двух или трех. Основная линия опорного стебля очень красива; а маленькие полуоткрытые листья в их сегментарной простоте XIII века (сравните рис. 9, фото 8 в Vol. III.), необычайно энергичная и красивая. Возможно, широкому читателю будет интересно узнать, что одна из бесконечных кривых получила свое название из-за предполагаемого сходства с вьющимся по дереву плющом.



Рис. 97.

§ 18. Я только что говорил о "хорошо составленных" кривых, - я имею в виду кривые, расположенные так, чтобы противостоять и оттенять друг друга, и все же объединенные общим законом; ибо, как красота каждого изгиба зависит от единства нескольких составляющих его линий, так и красота каждой группы кривых зависит от их подчинения некоторому общему закону. В формах, которые сразу привлекают взгляд, отчетливо проявляется закон, объединяющий изгибы; но в более богатых композициях Природы он искусно скрывается за деликатными его нарушениями; они кажутся своевольными и забывчивыми, которые, если однажды осознать закон, только усиливают наше восхищение им, показывая, что это закон справедливости, а не строгости, и допускающий, в определенных пределах, своего рода индивидуальную свободу. Таким образом, система унисона, регулирующая рост побега магнолии на [пластинке 42](#), формально представлена на [рис. 97](#). Каждая линия берет начало в точке *p*, и интенсивность изгибов обычно уменьшается по направлению к концам листьев, однако один или два изгиба снова увеличиваются вблизи точек. В вульгарном орнаменте всегда соблюдаются совершенно жесткие законы линии; и обычная греческая жимолость и другие подобные формализмы привлекательны для необразованных глаз благодаря их очевидному соответствию первым условиям единства и симметрии, являясь для действительно благородного орнамента тем, чем певучий напев плохого читателя стихов, делающего регулярное ударение на каждом необходимом слоге каждой стопы, является для разнообразной, неправильной, неожиданной, неподражаемой интонацией голоса человека разумного, декламирующего одни и те же строки, не знающего ритма, но изящно изгибающего их. Это связано с выражением страсти и естественной последовательностью мыслей.

§ 19. В механически нарисованных узорах одежды, альгамбре и обычном мавританском орнаменте, греческой лепнине, обычных ярких узорах, обычных коринфских и ионических капителях и подобных других работах линии этого заявленного вида (обычно классифицируемые под заголовком "вычурный орнамент") можно увидеть в богатом изобилии; и это обязательно единственный вид линий, который могут чувствовать или наслаждаться люди, получившие образование без привязки к естественным формам; их инстинкты притуплены, а глаза фактически неспособны воспринимать изгиб благородных изгибов. Но в тот момент, когда восприятие было усовершенствовано по отношению к естественной форме, глаз требует постоянного изменения и нарушения формального закона. Возьмем простейшее из возможных состояний свитков XIII века, [рис. 98](#). Установленный закон, или ритм, представляет собой вращающийся усик, заканчивающийся листом плюща. В вульгарном дизайне изгибы кружащегося усика были бы похожи друг на друга и могли бы быть нарисованы машиной или какой-нибудь математической формулой. Но при хорошем дизайне любая имитация с помощью механизмов невозможна. Ни один изгиб ни на мгновение не похож на другой; ни одно ответвление не пружинит в ожидаемой точке. Соблюдается интонация, как в возвратных фразах прекрасного музыкального пассажа; но в каждой фразе есть свои изменения, свои сюрпризы. Окружающая форма здесь жесткая и (почти) с прямыми сторонами, чтобы противостоять круглой завитушке; но при ближайшем рассмотрении окажется, что каждая из ее сторон представляет собой часть бесконечной кривой, слишком тонкой, чтобы ее можно было проследить; за исключением короткой нижней, которая сделана совершенно прямой, чтобы противостоять остальным.

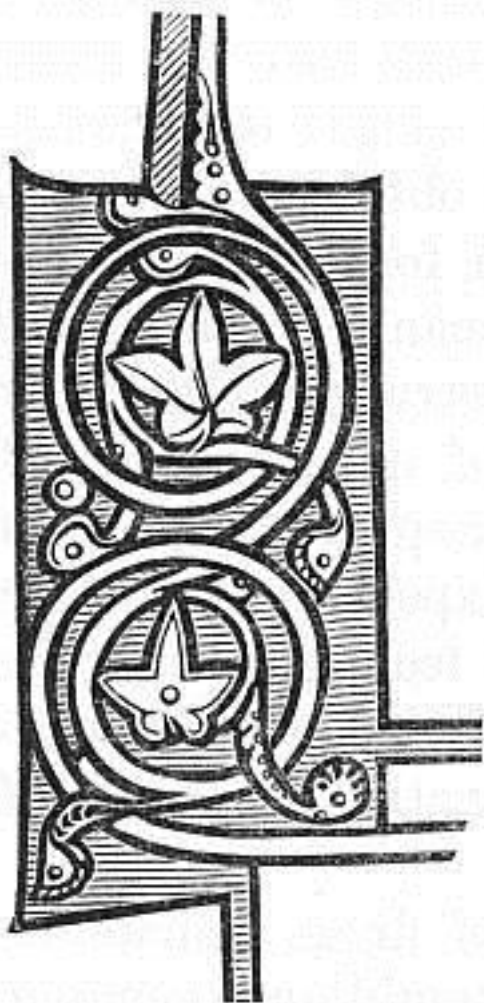


Рис. 98.

Я привожу еще один пример с другого листа той же рукописи, [рис. 99](#), просто чтобы показать разнообразие, вносимое старыми дизайнерами между страницами. И, в общем, читатель может принять это за установленный закон: все, что может быть сделано с помощью механизмов или имитировано с помощью формул, вообще не стоит делать или имитировать.

§ 20. Количество допустимых нарушений закона варьируется в зависимости от степени, в которой украшение включает или допускает имитацию природы. Таким образом, если бы эти листья плюща на [рис. 99](#) были полностью нарисованы в светотени, они не были бы должным образом связаны с более или менее правильными последовательностями завитка; и в каждом второстепенном орнаменте может быть допущено нечто вроде полной симметрии, как в лепке из бисера, клетках и т. Д. Кроме того, способы, которыми может быть совершен проступок, бесконечно различны; в самых прекрасных композициях он вечен, и в то же время настолько сбалансирован и искуплен, что, как всегда, создает больше красоты, чем если бы проступка не было. Если рассмотреть по-настоящему красивую гору или органическую линию в деталях, никто не поверит, что она представляет собой непрерывную кривую или подчиняется какому-либо установленному закону. Оно кажется сломанным и изгибающимся тысячу способов; совершенно свободным и диким, подчиняющимся каждому порыву. Но, проследив взглядом за тремя или четырьмя ее импульсами, мы начнем прослеживать среди них какой-то странный порядок; каждое добавленное движение будет делать руководящее намерение более ясным; и когда, наконец, откроется вся жизнь линии,

окажется, что она во всем была так же послушна истинному закону своего движения, как звезды на своих орбитах.

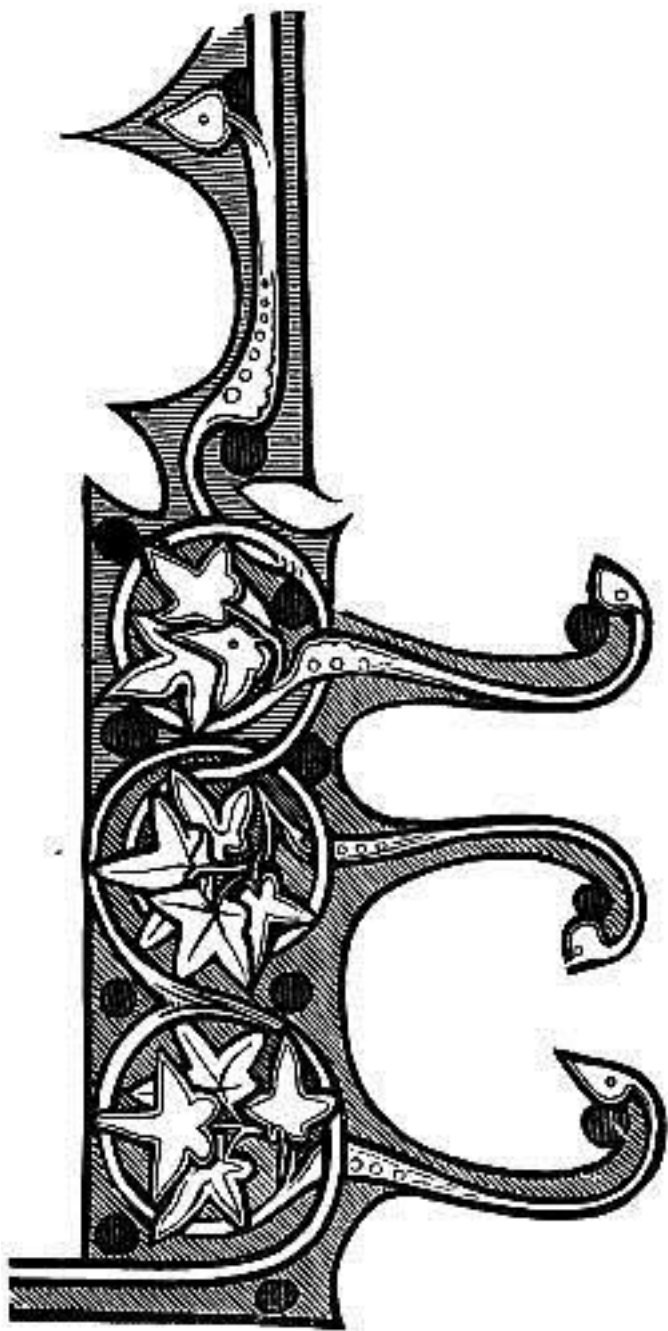


Рис. 99.

§ 21. Таким образом, для нашей непосредственной цели может быть достаточно четырех систем горных линий. уважая красивые линии в целом. Теперь мы должны рассмотреть их конкретные группы, относящиеся к горам.

Линии, которые с течением времени образуются на контурах холмов, в основном делятся на четыре системы.

1. Линии падения. Те, которые нанесены на твердую массу падением воды или камней.

2. Линии проекции. Те, которые образуются в обломках в результате перемещения масс под действием силы их падения.
3. Линии отвода. Те, которые образуются в результате разбрасывания обломков из заданной точки по поверхностям различной формы.
4. Линии покоя. Те, которые принимаются обломками в состоянии сравнительного постоянства.
1. Линии падения.

Как бы мало читатель ни был знаком с холмами, я полагаю, что 1. Линии падения. Образующиеся при падении тел на поверхности холмов. что почти инстинктивно он поймет, что форма, предположительно принадлежащая лесистому мысу на *a*, [рис. 100](#), невозможна; и что форма на *b* не только возможная, но и вероятная. Линии одинаково формальны в обоих случаях. Но в *a* кривая представляет собой часть окружности, пересекающуюся с линией уровня: в *b* это бесконечная линия, становящаяся все менее и менее крутой по мере подъема.

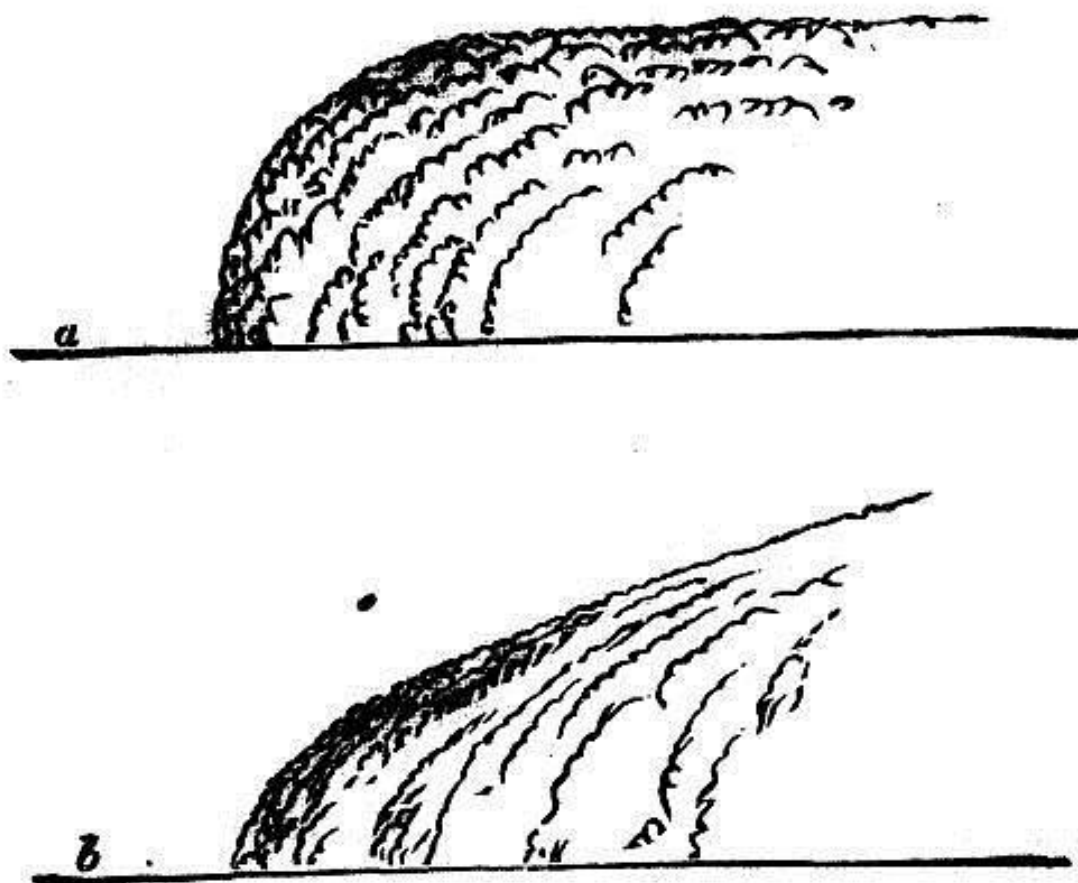


Рис. 100.

Всякий раз, когда горная масса постепенно стирается силами, спускающимися с ее вершины, она *обязательно* принимает, более или менее идеально, в зависимости от времени, в течение которого она подвергалась воздействию, и нежности своего вещества, такие очертания, как на *b*, по той простой причине, что каждый поток и каждая падающая песчинка набирают скорость и эрозионную силу по мере своего спуска. Следовательно,

постепенно, все быстрее и быстрее срезая грунт, они создают наиболее быстрое искривление (при условии, что камень достаточно твердый) к подножию холма.⁹⁰

§ 22. Но дальше: в *b* можно заметить, что линии всегда становятся круче по мере того, как они опускаются все больше и больше вправо; и я думаю, читатель должен почувствовать, что они выглядят более естественными, нарисованными таким образом, чем, как в *a*, в виде неизменяющихся кривых.

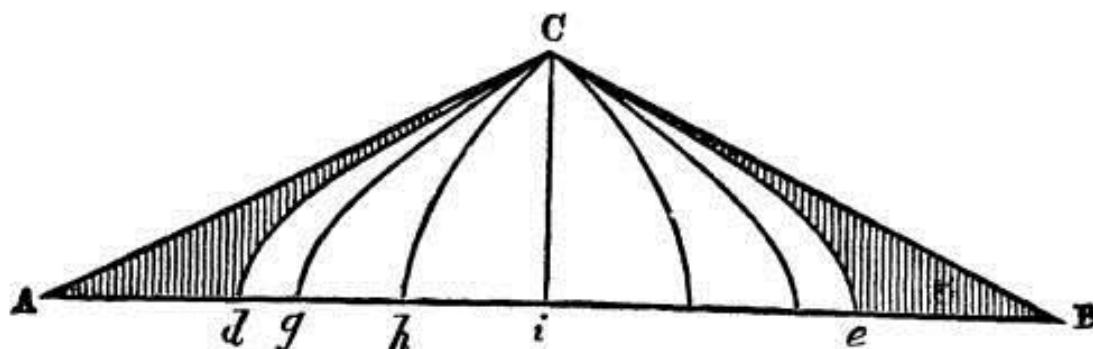


Рис. 101.

Это не менее легко объяснить. Самая простая типичная форма, при которой может возникнуть холм, - это форма конуса. Пусть А С В, [рис. 101](#), является его исходным контуром. Затем водные силы удалят заштрихованные участки, сведя их к контуру *d C e*. Далее, при этом вода, несомненно, сформирует для себя овраги или каналы сверху донизу. Они, если предположить, что они расположены на равных расстояниях вокруг конуса, будут отображаться в перспективе в линиях *gh i*. Конечно, не имеет значения, считаем ли мы линии на этом рисунке дном оврагов или грядами между ними, поскольку и те, и другие образованы одинаковыми изгибами; но закругленные линии на [рис. 100](#) обозначают леса, видимые по краям каждого отдельного хребта.

§ 23. И хотя гора редко бывает идеально конической и никогда не разделяется ущельями на точно равных расстояниях, закон, который во всей простоте виден на [рис. 101](#), применяется с более или менее прерывистым, но всегда очевидным колебанием к любой выпуклой и уходящей вдаль форме горы. Все берега, которые таким образом отворачиваются от зрителя, неизбежно оказываются в ракурсе, подобном ракурсу одной стороны этого рисунка; и хотя они не разделены равномерно, их неровные участки постепенно сближаются к дальнему краю, который тогда менее крут, и отделяются к основанию холма, которое тогда более крутое.

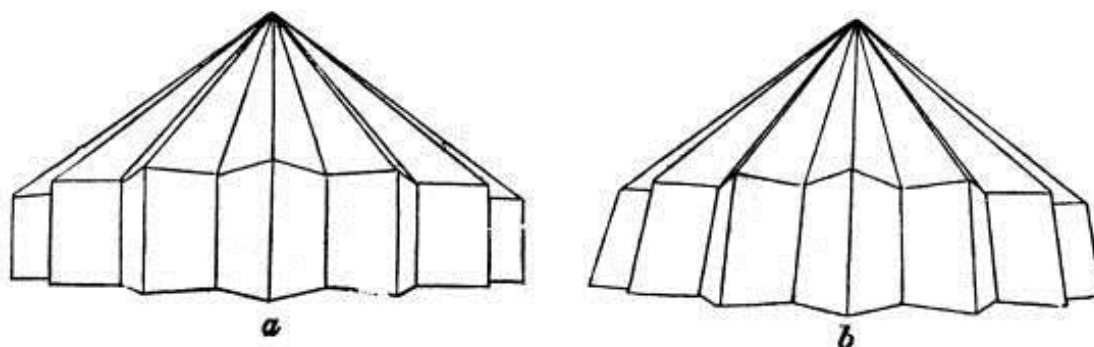


Рис. 102.

§ 24. Из этого также следует, что не только все ближние изгибы будут более крутыми, но, если смотреть снизу, наиболее крутые их участки будут более важными. Предположим, что каждый из них вместо кривой разделен на наклонную линию и обрывистую, перспектива обрыва, постоянно поднимающая его вершину, придаст всему конусу форму *a* или *b* на [рис. 102](#), на котором, заметьте, обрыв имеет большее значение, а наклон меньшее, точно пропорционально близости массива.

§ 25. Следовательно, на [рис. 102](#) будет показан общий тип формы симметрично построенного выпуклого удаляющегося холма. Обрывистая часть его может варьироваться по высоте или наклону в соответствии с исходной формой; но поскольку высоты по всему склону предполагаются одинаковыми, контуры будут такими, как на этом рисунке; различные подъемы и опускания реальной высоты соответственно изменяют вид перспективы, как мы увидим сейчас, после изучения трех других видов линий.

2. Линии проекции.

§ 26. Фрагменты, уносимые вниз потоками из 2. Линии проекции. Образованные фрагментами, ограничивающими или переносимыми вперед от оснований холмов. склоны холма, конечно, расположены у его основания. Но они осаждаются различными способами, законы которых труднее всего проанализировать; ибо они сбрасываются вниз частично под действием текущей воды, частично под действием их собственной тяжести, частично под действием силы снаряда, вызванной их падением с более высоких вершин холма; в то время как сами обломки после их падения подвергаются дальнейшему изменению под действием поверхностных потоков. Но в целом обломки, спускающиеся со склона холма, *a b*, [рис. 103](#), будут располагаться в форме, приближающейся к вогнутой линии *dc*, причем более крупные массы остаются нетронутыми внизу, в то время как более мелкие постепенно уносятся все дальше и дальше поверхностными потоками.

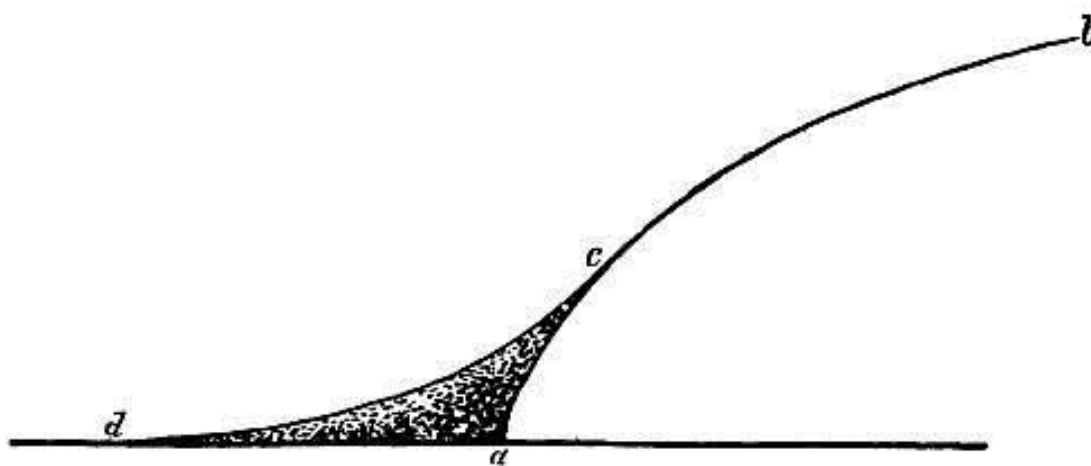


Рис. 103.

3. Пути отступления.

§ 27. Но эта форма сильно модифицирована специальным направлением 3. Линии отхода. Образуется в результате бокового распространения фрагментов. о нисходящей силе, когда она вырывается из заточения. Ибо поток, стекающий по ущелью, удерживается крутыми склонами своего русла в сосредоточенной силе; но как только он достигает дна и выходит из

своего ущелья, он разливается во всех направлениях или, по крайней мере, пытается выбрать новое русло при каждом разливе. Пусть $a b c$, [рис. 104](#) - три горных хребта. Два потока, стекающих по ущелью между ними, встречаются в d и e на кучах земли, ранее сброшенных их собственными силами. Поскольку эти кучи имеют более или менее форму конусов, поток имеет тенденцию разделяться на их вершине, подобно воде, вылитой на сахарную буханку, и разветвляться в расходящиеся каналы ex , ey и т. Д. Чем она сильнее, тем больше она склонна мчаться прямолинейно или с небольшим изгибом, как по линии ex , с толчком, полученным при спуске в овраг; чем она слабее, тем охотнее она будет наклоняться в ту или иную сторону и отступать по линиям отхода, ey или eh ; но, конечно, во времена наибольшего паводка она заполняет все свои возможные русла и изобретает несколько новых, из которых впоследствии самое прямое будет удерживаться главным потоком, а боковое - боковым. изгибы, занятые более мелкими ветвями; вся система в точности соответствует действию ребер молодого листа, как показано на рисунке 8 тома. III., особенно на рис. 6, — главный поток, как и главное ребро, приносит наибольшую прибыль, то есть поднимает самую высокую кучу гравия и пыли.

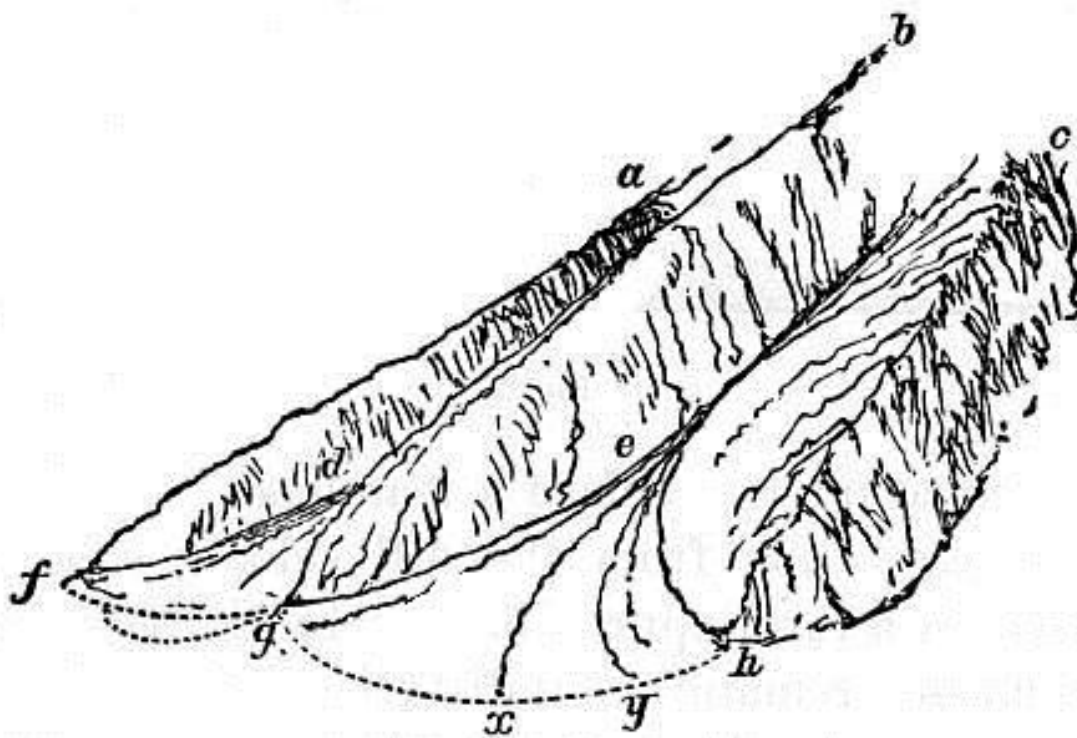


Рис. 104.

§ 28. Легко представить, что когда операция проводится в больших масштабах, масса земли, отложившаяся таким образом на пологом склоне у подножия горы, становится доступной для сельскохозяйственных целей, и что тогда чрезвычайно важно предотвратить разветвление ручья на различные каналы по его желанию и засыпку свежим песком возделанных полей. Соответственно, в устье каждого большого ущелья в Альпах, где крестьяне знают, как жить и как работать, ручей искусственно перекрывают и заставляют, насколько это возможно, следовать центральной линии вниз по конусу. Следовательно, когда путешественник проезжает по какой-либо большой долине, — например, по долине Роны или Арве, - в которую небольшие потоки вливаются боковыми оврагами, он будет время от времени подниматься на холм с умеренным уклоном, на *вершине* которого он пересечет поток или его русло и спустится по другому пологому склону к обычному уровню долины. В каждом таком

случае его путь лежал вверх по языку обломков и пересекал засевший на берегу поток, который силой неся по его центру.

При таких обстоятельствах весь язык или насыпь суши, естественно, перестает увеличиваться до тех пор, пока русло замкнутого потока не будет частично перекрыто его постоянными отложениями. Затем, в какой-нибудь день сильного дождя, волны разрывают свои оковы, разветвляются по собственной воле, засыпают поля какого-нибудь несчастного фермера камнями и илом, согласно собственному представлению потока о новой форме, которую пришло время придать великому языку суши, сносят дорогу и мост вместе и устраивают все по своему вкусу. Но дорога снова с трудом прослеживается среди недавно выпавших обломков; набережная и мост, снова построенные для ручья, теперь удовлетворились его началом; и полоска земли на определенный период лет подверглась новым методам обработки. Однако, когда поток становится чрезвычайно свирепым и обычно носит республиканский характер, вспышки становятся слишком частыми и слишком сильными, чтобы допустить какое-либо возделывание языка на суше. Несколько разбросанных ольховых или колючих кустарников с корнями, утопающими в гальке, и нижними ветвями, покрытыми слизью, сами по себе украшают рваными пятнами зелени обширную территорию из камней и пыли. Максимум, что можно сделать, - это не дать яростному потоку выбирать новое русло в каждом из своих приступов страсти и оставаться в нем впоследствии, таким образом распространяя свое опустошение в совершенно непредвиденных направлениях. Земля, которую он опустошил, должна быть оставлена постоянной жертвой его ярости; но в момент его апатии он возвращается на свое центральное направление и вынужден на несколько недель или месяцев отказаться от роскоши отклоняться от него.

§ 29. С другой стороны, когда, из-за природы долины выше, поток пологий, а наносы, которые он выносит, невелики по количеству, он может долгие годы оставаться на своем постоянном пути, в то время как склоны земляного холма, который он снес, покрыты пастбищами и лесом, видимыми на расстоянии от большой долины как мыс сладкой зелени, вдоль которого центральный поток течет с благословляющим влиянием, подчиняясь воле земледельца для орошения и механика для тяжелого труда; теперь, питая пастбище, он превращается в тропический лес. и теперь измельчаем зерно из земли, которую оно сначала образовало, а теперь поливает.

§ 30. Я выгравировал выше, на [фото 35](#), часть склона долины Шамуни, на котором представлены почти все типы линий, о которых идет речь, и это позволит читателю сразу понять их взаимосвязь. Как было указано ранее, на нем изображены гребни гор ла Кот и Таконе, показанные от основания до вершины, с ледником Боссон и его мореной. Справочный рисунок, приведенный на [стр. 212](#), позволит читателю различить несколько порядков кривых следующим образом:

h r. Водные изгибы падения у основания тапи; очень характерные. Подобные изгибы во множестве видны на двух гребнях, обозначенных как *bc*, с *B*.

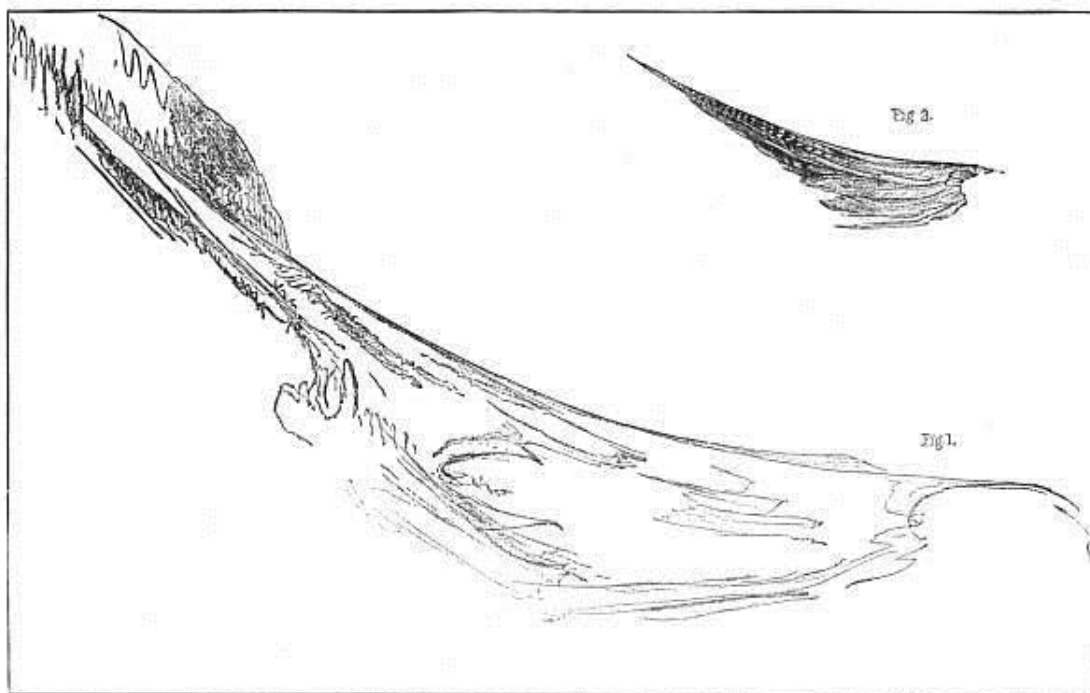
d e. Первые линии проекции. обломки, падающие с ледника, и высоты над ними.

k, l, n. Три пути отступления. Значительный поток (одним из водопадов которого является хорошо известный каскад Пелерин,[91](#)) нисходит из-за мыса *h*: его естественным или правильным течением было бы устремляться прямо вперед по линии *fg*, и часть его так и делает; но беспорядочные ответвления его соскальзывают вокруг мыса по линиям побега, *k, l* и т.д. Таким образом, каждый ряд деревьев отмечает старое русло потока, поскольку поток всегда выбрасывает кучи камней вдоль своих берегов, на которых растут сосны, растущие

вдоль берега. выше, чем на соседней площадке, обозначьте свой курс своим превосходством. Когда вытекающий ручей слабеет, он тихо стекает вниз по самой крутой части склона, то есть близко к мысу, у i . Если он сильнее, импульс от холма выше выбрасывает его дальше, по линии k ; если еще сильнее, то по линии l ; в каждом случае он постепенно изгибается по кругу по мере того, как теряет свою поступательную силу, и все более вяло опускается с подветренной стороны, вниз по склону обломков.

r s. Линия, которую, возможно, правильнее было бы назвать линией ограничения, а не выхода, является линией основания или окончания кучи обломков потока, которая по форме в точности соответствует изогнутому краю волны после того, как она разбилась, когда она медленно останавливается на мелком берегу. Внутри этой линии земля полностью состоит из нагромождений камней, сцементированных гранитной пылью и покрытых мхом, в то время как за ее пределами все представляет собой ровное пастбище. Соснам особенно нравится каменистая почва, и они проводят на ней большие собрания, но ольхи этого стесняются; и, когда она подходит к концу, образуют триумфальную процессию по всему ее краю, следуя вогнутой линии. Соответствующие кривые выше образованы аналогичными линиями, на которых ранее останавливались обломки.

§ 31. Для меня было величайшей трудностью исследовать живописные особенности этих линий выступа и убегания, потому что в том виде, в каком они представляются глазу, они всегда изменяются в зависимости от перспективы; и получить истинный профиль любого из склонов почти физически невозможно, настолько они округлые и постоянно переходят друг в друга. Многие из них, грубо измеренные, имеют почти круговую направленность;⁹² но я полагаю, что все они представляют собой участки бесконечных изгибов, измененных либо сокрытием, либо разрушением нижних губ обломков, либо их соединением с прямыми линиями наклона выше, отбрасывающими самую длинную часть изгиба вверх. Рис. 1, на тарелке 45 напротив, представляет собой простой, но законченный пример из Шамуни; различные пересекающиеся и вогнутые линии внизу являются границами массы в разные периоды, более или менее нарушенные впоследствии крестьянами, либо убирая камни для строительства, либо отбрасывая их по краям тут и там, подальше от плуга; но даже со всеми этими разрывами их естественное единство настолько приятно и совершенно, что, если читатель перевернет тарелку вверх дном, он увидит, что у меня нет никаких трудностей (просто добавлю пару перьев). превратив их в птичье крыло (рис. 2), правда, немного взъерошенное, но все же изящное, и не такой формы, какую можно было бы предположить, вероятно, спроектированной и нарисованной, как это и было на самом деле, яростным потоком.



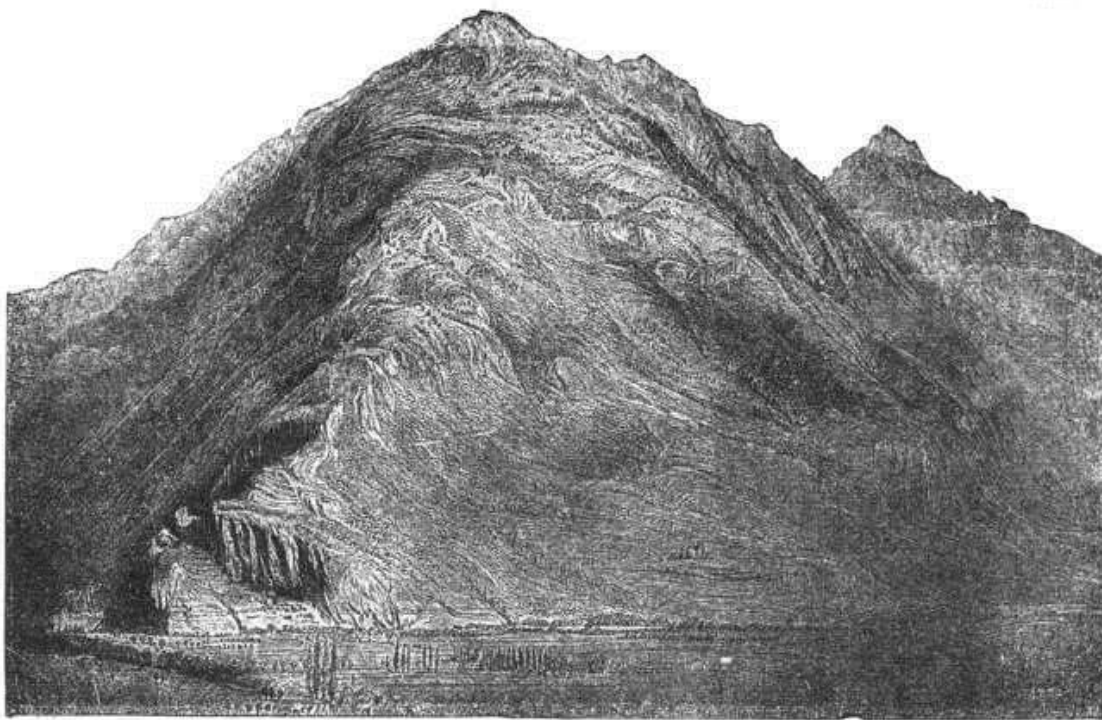
Р. П. Манжета

45. Débris Кривизны.

Но мы видели в главе VII. § 10, что сама эта ярость на самом деле была благотворной силой — созидательной, а не разрушительной; и как вся ее кажущаяся жестокость преодолевается законом любви, так и весь ее кажущийся беспорядок преодолевается законом красоты: рука Божья, направляя ярость потока на благо жизни человечества, направляет также его мрачные волны по законам их восторга; и обуздывает бьющиеся камни, и успокаивает летящую пену, пока они не лягут в тех же направлениях, что ведут к жизни человечества. далее волокна пуха на грудке лебедя.

§ 32. Прямые склоны, с которыми эти кривые соединяются ниже, на [рисунке 33](#) (*fg* на контрольном рисунке), - это те, о которых говорилось в начале как о линиях покоя. Но я откладываю до следующей главы рассмотрение этих линий, которые представляют собой отдельное семейство линий (вовсе не кривых), чтобы вновь собрать воедино выводы, которые мы теперь получили относительно *кривизны* в горах, и применить их к вопросам искусства.

И, во-первых, конечно, не следует предполагать, что эти симметричные законы настолько очевидны в своем действии, чтобы навязывать их соблюдение людям в целом. Они неизбежно прерываются всякой фантастической случайностью в первоначальном строении холмов, которые, в зависимости от твердости своих пород, более или менее признают или отвергают авторитет общего закона. И все же, чем дальше мы углубляемся в изучение холмов, тем больше нас поражает постоянная округлость и мягкость, которые природа, по-видимому, стремится придать каждой форме; так что, когда скалы выглядят острыми и искаженными, дело не столько в том, что они неокругленные, сколько в том, что различные изгибы более тонко соответствуют углам, и что вместо того, чтобы сливаться в один широкий и плавный спуск, подобно поверхности холма или спуска вниз, скала покрыта бесчисленными мелкими волнами, сквозь которые просвечивает ее собственная тонкая анатомия.



Дж. Раскин.

Дж. Х. Ле Ке.

46. Контрфорсы Альпа.

§ 33. Возможно, гора, которую я нарисовал на противоположной странице ([Фото 4693](#)), по своей первоначальной суровой массе и сложности линий, в которые она была обрисована, является наиболее характерным примером, который можно было бы привести в качестве общего шрифта. Он не имеет названия или общественного интереса, но имеет исключительное значение в географии Швейцарии, являясь угловым выступом великой северной цепи Альп (цепи Юнгфрау и Гемми) и образуя мыс, вокруг которого Рона поворачивает на северо-запад, в Мартиньи. Он состоит из чрезвычайно твердого гнейса (кристаллического сланца), в котором пластинки слюды расположены по большей части под углом, вытягиваясь почти на север и юг, как на [рис. 105](#), и, следовательно, придают острию максимально возможную прочность, что, однако, не может помешать ему постепенно разрушаться огромными изогнутыми трещинами и разделяться на огромные вертикальные отщепы только у нижнего мыса, как видно на [фото 46](#), и (в плане) на [рис. 105](#). Вся верхняя поверхность мыса изрезана старыми ледниками в борозды, более заметные, чем те, которые я когда-либо видел в Альпах.

§ 34. Теперь обратите внимание, перед нами произведение Природы, которое она, несомненно, выполняла долго и которое выполнено из особенно прочного и стабильного материала. Он находится в ее лучшей породе (сланцевато-кристаллический), в точке, важной для всех ее географических целей, и на высоте горы, особенно приспособленной для наблюдения за человечеством. Поэтому, вероятно, в этом произведении мы узнаем о том, что думает Природа об этих вещах, ровно столько, сколько она обычно позволяет нам увидеть все сразу.

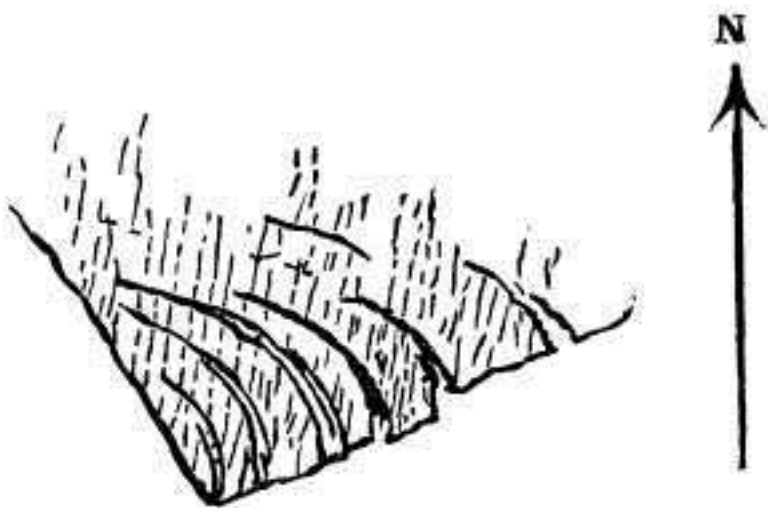


Рис. 105.

§ 35. Если читатель возьмет карандаш и, положив кальку поверх листа, проведет по нескольким его линиям, он (если только раньше не привык к точному изображению гор) вскоре будет поражен сложностью, бесконечностью и гармонией изгибов. Он обнаружит, что во всей этой скале нет ни одной линии, которая не была бы бесконечной кривой, соединенной каким-то замысловатым образом с другими и предполагающей невидимые другие; и если бы это была реальность, а не мой рисунок, с которым ему пришлось иметь дело, он обнаружил бы, что бесконечность через некоторое время полностью поглотила бы его. Но даже в этом несовершенном наброске, когда он прослеживает многочисленные изменения плавной линии, переходящей от стремительной к легкой кривизне или от легкой к стремительной в каждое мгновение, он, я думаю, найдет достаточно, чтобы убедить себя в истинности того, что было выдвинуто относительно естественного назначения кривизны как первого элемента красоты формы.

§ 36. "Нет, но там есть четкие и прямые линии, постоянно перемешанные с этими изгибами". Верно, как мы уже так часто говорили, точно так же, как тень смешивается со светом. Углы и неровности могут подниматься и непрерывно перетекать друг в друга; но количество противодействующих почти всегда одно и то же, если мы хотим, чтобы масса была приятна глазу. В приведенном ранее примере (фото 40), известняковый берег выше Вильнева, обработан по-другому, но в равной степени; нижняя часть холма состоит из мягких пород в виде тонких пластов; верхняя часть представляет собой твердое ложе, но не настолько твердое, чтобы выдержать любую погоду. Нижняя часть, таким образом, закруглена, образуя почти непрерывную мягкую насыпь; верхняя возвышается над ней как неровная стена, и противопоставление изгиба и угла такое же полное, как в первом примере, в котором одно постоянно смешивалось с другим.

§ 37. Затем обратите внимание на *количество* этих холмов. Это элемент, на котором мне придется больше настаивать, говоря о растительности; но я не должен здесь пройти мимо него, поскольку, фактически, он составляет одно из существенных различий между холмами первоклассного великолепия и холмами более низкого качества. Не то чтобы даже в более низких диапазонах ощущается нехватка количества, но это количество низших вещей, и поэтому его легче представить или предложить. На склоне высокогорного холма растут многочисленные заросли папоротника и вереска; на альпийском склоне - многочисленные каштановые и сосновые рощи. Количество вещей может быть одним и тем же, но ощущение бесконечности в последнем случае намного больше, потому что количество более благородных вещей. В самом деле, поскольку мерилom объектов является простая величина

пространства, занимаемого на горизонте, земляной вал высотой в десять футов может, если мы опустимся к его подножию, занять такую же часть неба, как и горный вал в Вильневе; более того, во многих отношениях его небольшие овраги и отроги, наблюдаемые с некоторой помощью воображения, могут стать для нас вполне репрезентативными оврагами и уступами великой горы; и, классифицируя всю изношенную водой горную местность под общим и скромным термином "Берега", я имею в виду это соотношение структуры. между самыми маленькими возвышенностями и самыми высокими. Но в этом вопросе о наложенном количестве сразу же фиксируются различия по рангу. На куче земли растут редкие пучки мха или пучки травы; на горах Хайленд или Камберленд - медоносный вереск или душистый папоротник; но на массиве берега в Мартиньи или Вильневе в каждой расщелине скал есть виноградник, а на каждом гребне - каштановая роща.

§ 38. Это не поэтическое преувеличение. Посмотрите внимательно на эту табличку (46). Каждый маленький круговой штрих на нем среди скал означает не рощицу и не венчик из папоротника, а ореховое дерево или испанский каштан высотой в пятьдесят-шестьдесят футов. Маленькие изгибы, столь характерные для деревьев, также не нанесены случайным образом. На самом деле они не подсчитаны, дерево за деревом, но они очень тщательно распределены в истинной пропорции и количестве; или, если я вообще допустил ошибку, это было из-за простой усталости, из-за экономии. Крошечные холмики и борозды, разбросанные по склону этого огромного мыса, когда к ним действительно приближаешься, после трех-четырех часов подъема, превращаются в самостоятельные холмы с настоящими парками прекрасных пастбищ, окруженных ими, и аллеей за аллеей каштанов, грецких орехов и сосен, изгибающихся у их подножий; в то время как в более глубоких лощинах, невидимых на рисунке, приютились густонаселенные деревни, буквально прикованные к скале огромными стволами виноградной лозы, которые, сначала слегка обвитые каменными крышами, с годами раскинули свои плодотворные сети. над всей деревней и приковали ее к земле своей пурпурной тяжестью и своенравными кольцами так же надежно, как когда-либо человеческое сердце было приковано к земле сетью Лыстеца.

§ 39. И именно это богатство событий и деталей делает Швейцарию столь непривлекательной в своих сюжетах для обычного художника. Заметьте, этот мой этюд на листе 46 вообще не претендует на то, чтобы быть картиной. Это простой набросок или каталог всего, что есть на склоне горы, точно выписанный, но не более того, что должно быть записано любым добросовестным художником для простого руководства, прежде чем он приступит к своей работе, собственно так называемой; и при завершении такого сюжета никакие хитрости или стенография не помогут вообще; нужно нарисовать определенное количество деревьев; и они должны быть нарисованы, иначе место не будет иметь надлежащего вида. Это не туманные венки из мягкой древесины, которые можно уловить одним-двумя взмахами кисти; но упорядоченные и прелестные группы деревьев, ярко освещенные горным солнцем, каждое из которых сгруппировано особым образом и так же мало допускает небрежного обращения, хотя находится на расстоянии пяти миль, как если бы они были в нескольких ярдах от нас; весь смысл и мощь сцены заключены в одном факте количества. Она велика не только из-за множества тонн породы, — количество тонн не поддается измерению; она невелика по высоте угла наклона к горизонту, — крыша дома рядом с нами поднимается выше; она невелика из-за размытости воздушной перспективы, - в ясный день часто кажется, что мы могли бы дотронуться до вершины рукой. Но он велик благодаря тому единственному неоспоримому факту, что от вершины до основания его растут бесчисленные тысячи древесных деревьев. Сцена отличается от сюжетов Nothing тем, что включает в себя сотни других сцен, и она могущественна не по масштабу, а по совокупности.

§ 40. И это особенно и унизительно верно в отношении соснового бора. Почти все другие породы дерева на больших пространствах могут быть сведены к неразрушенным массивам; но для сосен нет ничего, кроме терпения; и это было одной из главных причин, почему художники называют Швейцарию "нехарактерной". Возможно, на территории швейцарской долины, которая попадает в кадр, может быть от пяти до десяти миллионов хорошо разросшихся сосен.⁹⁴ Каждая из этих сосен должна быть нарисована до того, как появится сцена. И сосна не может быть изображена ни круглым штрихом, ни вертикальным, ни даже угловатым; никакой конвенционализм не выразит сосну; она должна быть нарисована правильно, со светлой и темной стороной и мягкой градацией сверху вниз, иначе она вообще не будет похожа на сосну. Большинство художников считают нежелательным выбирать тему, которая включает в себя рисование десяти миллионов деревьев; потому что, предположив, что они могли бы даже нарисовать четыре или пять деревьев в минуту и работали бы по десять часов в день, их картина все равно заняла бы у них десять лет, прежде чем они закончили бы с сосновыми лесами. По этой и другим подобным причинам обычно заявляют, что Швейцария уродлива и некрасива; но это не так; дело только в том, что *мы* не можем ее нарисовать. Если бы мы могли, это было бы так же интересно на холсте, как и в реальности; и художник, рисующий фрукты и цветы, с таким же успехом мог бы назвать человеческую фигуру нехарактерной, потому что она казалась ему неуправляемой, как обычный пейзажист, обесценивающий Альпы.

§ 41. Маловероятно, что какие—либо сюжеты, подобные тому, что мы только что описали, требующие десятилетнего труда, будут выполнены современной пейзажной школой, - по крайней мере, до тех пор, пока ее прерафаэлитские тенденции не станут намного более развитыми, чем они есть сейчас; также не хотелось, чтобы они были выполнены Тернером, чье плодотворное изобретение было бы неблагоразумно приостановлено на долгое время в отношении любого отдельного предмета, каким бы красивым он ни был. Но со свойственной ему уверенностью восприятия он сразу же зацепился за этот характер "количества" как за то, что так или иначе должно быть выражено во всех великих рисунках гор; и его сюжеты, на которых я в основном останавливался в Первом томе (глава о нижних горах, § 16 и с.), отличаются от работ других художников не чем иным, как этой избыточностью. Какими бы прекрасными они ни были по цвету, изящными по замыслу, мощными по исполнению, ни в чем из этого они не выделяются так сильно, как в простом, поддающемся исчислению количестве; у него всегда в среднем двадцать деревьев или скал там, где у других людей есть только одно, и он одерживает свои победы не больше благодаря искусству полководца, чем подавляющему численному превосходству.

§ 42. Я говорю, что его работы отличаются этим больше, чем чем-либо другим, не потому, что это их высочайшее качество, а потому, что это им свойственно. Изобретательность, цвет, изящество расположения мы можем найти у Тинторете и Веронезе в различных проявлениях; но выразить бесконечную избыточность природного ландшафта никогда не пытались до времен Тернера; а обработка горных массивов в "Дафне и Левкиппе", "Золотой Ветви" и современной Италии совершенно не имеет аналогов в искусстве.

Заметьте, я также не настаиваю на этой величине *просто* как на арифметической или как если бы ее можно было получить путем повторения сходных вещей. Было бы легко оказаться излишним, если бы размножение одной и той же идеи составляло полноту; и с тех пор, как Тернер впервые представил эти типы ландшафта, было создано множество их вульгарных имитаций, исполнители которых воображали себя учениками или соперниками Тернера, покрывая свои холмы белыми точками вместо леса, а передний план желтыми блестками вместо травы. Но тернеровская избыточность никогда не бывает монотонной. Из тысяч групп

штрихов, которые у него необходимы, чтобы составить единый холм, ни один не обладает каким-то особым характером и является таким же отдельным изобретением, как и весь план картины. Возможно, это можно будет в достаточной степени понять при внимательном рассмотрении детали, представленной им в его сюжете о Сен-Готарде, как показано на [фото 37](#).

§ 43. Я, правда, не знаю, достаточно ли приведенных мною примеров из природных пейзажей, хотя они настолько характерны, насколько я мог подобрать, чтобы познакомить читателя с характером истинных горных очертаний и дать ему возможность распознавать такие очертания в других примерах; но если нет, то, во всяком случае, они могут послужить разъяснением основных моментов и руководством к более полному изучению предмета, если это его заинтересует, среди самих холмов. И если после того, как он продолжит исследование достаточно долго, чтобы почувствовать достоверность законов, которые я пытался проиллюстрировать, он снова обратится к искусству, я вполне уверен, что со странным признанием неосознанного совершенства и вновь вспыхнувшим удовольствием от непредвиденной точности он проследит карандашный почерк Тернера на своих рисунках Хилла. Я не собираюсь тратить в этой работе труд и время, которые были бы необходимы для анализа, как я сделал с рисунком Сен-Готарда, любых других важных горных проектов Тернера; ибо читатель должен почувствовать, в каком невыгодном положении они находятся, поскольку либо уменьшены в масштабе, либо разбиты на фрагменты; и поэтому эти главы всегда следует рассматривать просто как памятки для справки перед рисунками, которые читатель может иметь возможность изучить. Но этот единственный рисунок Сен-Готарда, поскольку он уже разъяснил нам знания Тернера о структуре гребня, будет сочтен не менее замечательным в той полноте, с которой он иллюстрирует его восприятие нижней водной поверхности и других изгибов. Если читатель обратится к гравюре всего сюжета, [фото 21](#), он теперь различит, я полагаю, без необходимости в том, чтобы я зарисовывал их для него буквами, линии падения, закругленные вниз от гребней до тех пор, пока они не упадут в нависающие пропасти; линии выступа, где упавшие камни вытягивают длинный вогнутый изгиб из кулуара, толкая поток к берегу на другой стороне; в отверстии оврага он заметит косой и параллельный наклон его сторон, следующий за расселиной скалы. на диагональной линии Ab контрольного рисунка; и, наконец, в большом склоне и пропасти справа от него он узнает один из самых грандиозных типов своеобразного горного массива, который Тернер всегда предпочитал иллюстрировать, "склон над стеной" *d* на [рис. 13, стр. 148](#); сравните также последнюю главу, §§ 26, 27. Обращаясь к моему наброску пятна, [фото 20](#), можно увидеть, что эта структура действительно существует там с большой определенностью: Тернер только увеличил ее и придал ей более многочисленные чередования света и тени. Поскольку они не могли быть показаны на офорте, я привел на фронтисписе этот отрывок почти в натуральную величину: изысканные серые и голубые тона, с помощью которых Тернер закруглил и отбросил его назад, неизбежно теряются на пластине; но величие его простого утеса и мягкие изгибы пологого берега над ним в какой-то степени переданы.

Мы все же должны ненадолго остановиться на деталях камней слева на [фото 37](#), поскольку они приближаются к глазу, одновременно отворачиваясь от света. Мне стоило труда выгравировать этот отрывок, и все же половина его деталей все еще упущена; потому что Тернер вложил в это все свои силы и изобразил изгибы слоев гнейса с тонкостью, к которой вообще невозможно было приблизиться за то время, которое я потратил на эту пластину. Однако приведено достаточно, чтобы проиллюстрировать рассматриваемые моменты.

§ 44. Сначала мы видим округлый берег, разбитый по краям на ложбины наклонными пластами. Я подумал, что было бы неплохо, чтобы читатель не подумал, что я слишком заиклился на этой конкретной сцене, привести пример подобной структуры из другого места; и поэтому я дагерротипировал расщелины гнейсового склона чуть выше каскада Пелерин, Шамуни, соответствующего по положению этому берегу Тернерс. [Рисунок 48](#) (обращенный к [стр. 303](#)), скопированный м-ром Армитиджем с дагерротипа, представляет, по необходимости, совершенно непредвзято и беспристрастно структуру, о которой идет речь в настоящее время; и читатель может составить из этого рисунка достаточное представление о сложности нисходящих изгибов и слоистых разрывов даже на небольшом участке переднего плана горы, [95](#) где слои гнейса достаточно непрерывны. Но Тернеру пришлось добавить к такой общей сложности проявление более чем обычной волнистости в слоях сен-готардского гнейса.

§ 45. Если читатель обратится к главе II. § 13, он найдет, что к этой сцене приближаются со стороны ущелья Дацио Гранде, впечатление от которого все еще было сильным в памяти Тернера, и где только он мог вблизи увидеть природу скал в хорошем разрезе. К счастью, случилось так, что Де Соссюр заинтересовался скалами в том же месте и дал следующий отчет о них, "Путешествия", §§ 1801, 1802:

"À une lieue de Faïdo, l'on passe le Tésin pour le repasser bientôt après [see the old bridge in Turner's view, carried away in mine], et l'on trouve sur sa rive droite des couches d'une roche feuilletée, qui montent du Côté du Nord.

"On voit clairement que depuis que les granits veinés ont été remplacés par des pierres moins solides, tantôt les rochers se sont éboulés et ont été recouverts par la terre végétale, tantôt leur situation primitive a subi des changements irréguliers.

"§ 1802. Mais bientôt après, *on monte par un chemin en corniche au dessus du Tésin, qui se précipite entre des rochers avec la plus grande violence*. Ces rochers sont là si serrés, qu'il n'y a de place que pour la rivière et pour le chemin, et même en quelques endroits, celui-ci est entièrement pris sur le roc. Je fis à pied cette montée, pour examiner avec soin ces beaux rochers, *dignes de toute l'attention d'un amateur*.

"Les veinés de ce granit forment en plusieurs endroits des *zigzags redoublés*, précisément comme ces anciennes tapisseries, connues sous le nom de points d'Hongrie; et là, on ne peut pas prononcer, si les veinés de la pierre, sont ou ne sont pas parallèles à ses couches. Cependant ces veinés reprennent aussi dans quelques places, une direction constante, et cette direction est bien la même que celle des couches. Il paroît même qu'en divers endroits, où ces veinés ont la forme d'un *sigma* ou d'une M couchée M, ce sont les grandes jambes du *sigma*, qui ont la direction des couches. Enfin, j'observai plusieurs couches, qui dans le milieu de leur épaisseur paroissent remplies de ces veinés en zigzag, tandis qu'auprès de leurs bords, on les voyoit toutes en lignes droites."

§ 46. Если читатель теперь изучит работу Тернера в точке x на контрольном рисунке и снова на камнях на переднем плане, сравнив ее, наконец, с фрагментом скалы, который, к счастью, оказался у меня на переднем плане на [фото 20](#), поднимающимся слева, и структуру которого я с некоторой тщательностью выгравировал, хотя в то время я совершенно забыл, что Соссюр обратил внимание на своеобразные М-образные зигзаги гнейса в этом месте, я полагаю, у него будет достаточно доказательств, взятых в целом, чтобы убедить его в неизбежном восприятии Тернера и в полном превосходстве его рисунка горы над всем, что существовало ранее. И если он сможет сослаться хотя бы на гравюры (хотя я всегда желаю, чтобы то, что я утверждаю, было *проверено* только рисунками) любых других своих сложных

горных сюжетов и изучит их детали с тщательной привязкой к законам, объясненным в этой главе, он обнаружит, что мысы и берега Тернера всегда просто *правильны*, и это во всех отношениях; что их постепенные изгибы, и кренящиеся утесы, и избыточная последовательность складчатых долин и поросших перьями прогалин, во всей их кажущейся причудливой красоте, буквально соответствуют природе Тернера. самые откровенные высказывания, которые когда-либо были произнесены о холмах; и отличаются от всех предшествующих работ не идеальностью, а, так сказать, живописными *слепками* с местности. Такой рисунок, как йоркширский Ричмонд, смотрящий вниз по реке, в серии "Англия", даже лучше, чем модель местности, потому что он дает воздушную перспективу, и лучше, чем фотография земли, потому что он не преувеличивает тени, в то время как объединяет достоверность как модели, так и фотографии.

§ 47. И пусть никто не думает, что было легко или похвально обращаться с горной почвой с такой точностью в те дни, когда Тернер выполнял эти рисунки. В Британской энциклопедии (Эдинбург, 1797), в статье "Рисование", даны следующие указания по созданию пейзажа:—

"Если он хочет нарисовать пейзаж с натуры, пусть займет свое место на возвышенности, где у него будет широкий горизонт, и разделит свою табличку на три части сверху донизу; и разделит в своем воображении пейзаж, который он должен нарисовать, также на три части. Затем пусть он повернет свое лицо прямо напротив середины горизонта, сохраняя неподвижность тела, и нарисует то, что находится прямо перед его глазами, на средней части таблички; затем *повернет голову, но не туловище*, ⁹⁶96 в левую руку и очертит то, что он там видит, должным образом соединив это с тем, что он делал раньше; и, наконец, сделает то же самое с тем, что будет видно на его правой руке, точно обозначив все, как с точки зрения расстояния, так и пропорций. Один из примеров приведен на табличке clxviii.

"Лучшие художники последнего времени, рисуя свои пейзажи, заставляют их сниматься вдаль, одну часть ниже другой. Те, кто поднимает свои пейзажи все выше и выше, как если бы они стояли у подножия холма, чтобы обозреть перспективу, совершают большую ошибку; лучший способ - подняться на возвышенность, сделать ближайшие объекты на снимке самыми высокими, а те, что находятся дальше, снимать все ниже и ниже, пока они не окажутся почти на одном уровне с линией горизонта, уменьшая все пропорционально расстоянию, а также наблюдая, чтобы объекты становились все более тусклыми и менее отчетливыми по мере удаления от глаза. Он должен заставить все свои огни и тени падать в одну сторону и позволить каждой вещи иметь надлежащее движение: как деревьям, раскачиваемым ветром, маленькие ветви сгибаются больше, а большие меньше; воде, взволнованной ветром и разбивающейся о корабли или шлюпки, или падающей с обрыва на скалы и камешки, и снова по спирали поднимающейся в воздух и разбрызгивающейся повсюду; облакам также в воздухе, которые то собираются ветром, то яростно конденсируются в град, дождь и тому подобное, — всегда помня, что любые движения, вызванные ветром, должны быть приведены в движение. точно так же, потому что ветер может дуть только в одну сторону одновременно".

Таково было состояние общественного сознания и общественного образования в то время, когда Клод, Пуссен и Сальватор находились в зените своей репутации; таковы были предписания, которым молодому художнику даже к концу столетия было необходимо следовать в течение лучшей части тех лет, которые он отдавал учебе. Возьмите один из видов Тернера на наши Йоркширские долины, видимый примерно с высоты полета ястреба над изгибом реки, и, держа его в руке, рядом со старым абзацем из Энциклопедии, подумайте, в чем, должно быть, заключалась сила человека, который внезапно перешел от таких правил к такой практике.

§ 48. Это было неожиданно; ибо, даже будучи еще юношей и сохраняя глубокое уважение ко всем способам *работы* старых художников, он бесстрашно следовал своей собственной воле в выборе *сцены*; и уже в самых ранних его рисунках на побережье есть такие же смелые и странные решения, затрагивающие местоположение зрителя, как и в его последних работах; взгляды вниз и вверх, на бухты и облака, столь же бросающие вызов всем прежним теориям, касающимся возможной перспективы или изящной составляющей предмета, поскольку несколькими годами позже его система цвета основывалась на теории коричневого дерева. Этот шаг примечателен не только своими масштабами — количеством прогресса, достигнутого за несколько лет. Он был гораздо более заметен по своему направлению. Открытие истинной структуры горных берегов должно было быть сделано Тернером не просто в *опережение* людям своего времени, но и в *противоречии* с ними. Изучите работы современных и предшествующих ландшафтных художников, и вы обнаружите, что универсальная практика заключается в том, чтобы делать вершины всех утесов ломаными и неровными, их основания гладкими и мягкими или скрывать деревом. Никто никогда не наблюдал противоположного сооружения - склона, закругленного сверху и обрывистого на склоне. И все же все сколько-нибудь значительные холмы, встречающиеся по всей Равнинной Европе, являются, собственно говоря, высокими берегами, по большей части следующими за руслом рек и образующими ступень от возвышенности, из которой обычно состоит страна, до уровня реки. Таким образом, почти вся Франция, хотя на первый взгляд и плоская, возвышается на 300-500 футов над уровнем моря и пересечена долинами, либо образованными ее великими реками, либо направляющими их течение. В этих долинах расположены все его главные города, окруженные, почти без исключения, грядами холмов, покрытых лесом или виноградниками. Поднимаясь по этим холмам, мы сразу оказываемся на возвышенной равнине, покрытой кукурузой и рядами яблонь, простирающейся до следующего берега реки, где мы подходим к гребню другого холма и спускаемся к городу и долине под ним. Наши собственные долины в Нортумберленде, Йоркшире, Дербишире и Девоншире точно так же прорезаны обширными возвышенностями; пейзаж, который интересует путешественника главным образом, когда он проезжает даже по самым пересеченным участкам этих графств, - это просто высокие *берега*, которые поднимаются от берегов Дарта или Дервента, Уорф или Тис. Во всех случаях, когда эти берега преодолеваются, возникает ощущение разочарования, поскольку искатель приключений в тот момент, когда он покидает край ущелья, оказывается в пустоши с мягко волнистыми вересковыми пустошами или пахотными землями, вряд ли заслуживающими названия холмистой местности. По мере продвижения в верхние районы факт остается все тем же, хотя берега, на которые предстоит взобраться, становятся выше, овраги грандиознее, а промежуточная местность более пересеченной. Величественность изолированной вершины все еще сравнительно редка, и почти все наиболее интересные места пейзажа представляют собой долины или перевалы, которые, если смотреть на них с высоты, достаточно большой, чтобы контролировать их во всех отношениях, на самом деле окажутся не более чем траншеями, вырытыми в обширных массивах возвышенности и расширяющимися через определенные промежутки времени в широкие котловины, занятые сверкающим озером или улыбающейся равниной.

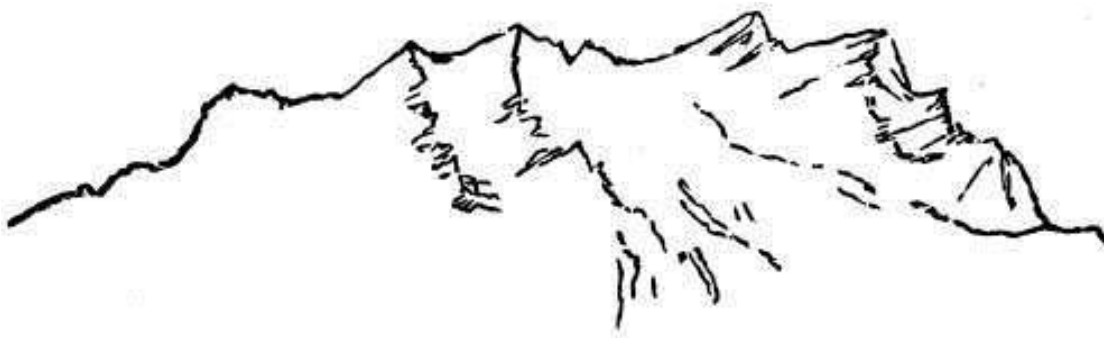


Рис. 106.

§ 49. Все эти факты полностью игнорировались художниками; более того, почти геологами, до времен Тернера. Он увидел их сразу; понял их до мельчайших подробностей и, отчасти благодаря раннему знакомству, отчасти, возможно, из-за естественного удовольствия от работы на новой шахте, открытой им самим, посвятил все свои силы их иллюстрированию, с несколько меньшим вниманием обходя условия в разрушенных горных породах, которые ранее были единственно известными. И если мы теперь вернемся к тому, как он обращался с гребнем горы Пилат на рисунке, приведенном в конце предыдущей главы, мы лучше поймем природу и силу инстинкта, который заставил его пожертвовать остроконечной вершиной и заключить всю гору в более низкую ограждающую линию. Однако на этом рисунке пунктирный пик мешает восприятию окончательно определенной формы, которую поэтому я повторяю здесь (рис. 106) в том виде, в каком Тернер передал ее в цвете. Глаз может поначалу и не уловить закон восхождения вершин, но если бы высота какой-либо из них была изменена, общая форма сразу же показалась бы менее приятной. На рис. 107 показано, что они расположены внутри бесконечной кривой, А с, от которой последний выступ немного отступает, чтобы скрыть закон, в то время как конечная линия на другом конце, А b, является слабым отражением всего контура.



Дж. Раскин.

Дж. Х. Ле Ке.

47. Каменоломни Каррары.

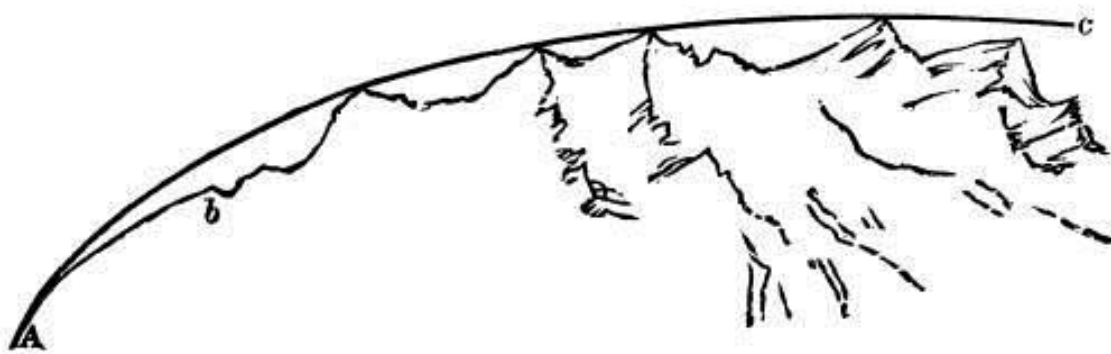


Рис. 107.

§ 50. Я должен сделать паузу, чтобы сделать одно исключение из моего общего заявления о том, что эта структура была полностью проигнорирована. Читатель, возможно, был удивлен тем значением, которое я придавал фрагменту "Горного фона" Мазаччо, приведенному на странице **13** третьего тома. Если он вспомнит об этом сейчас, его удивление будет меньшим. Это было полное признание законов линий водной скульптуры, утверждаемых Тернером, в самом смелом противоречии с принципами наскального рисунка того времени. Здесь представлены еще более гладкие и обширные массивы, чем те, которые я показал в качестве типов холмистой формы; но следует помнить, что Мазаччо видел только более мягкие контуры апеннинского известняка. У меня нет записок о линиях холмов близ Флоренции; но на [табличке 47](#) показано развитие структуры известняка в месте, которое, я думаю, имеет наибольшее право быть приведенным в качестве примера итальянских холмов, в начале долины Каррара. Белый шрам на склоне холма - главная каменоломня; и вершины над ним заслуживают внимания не столько из-за каких-либо особенностей их формы, сколько из-за необычайной бесплодности, которая была отмечена в пятнадцатой главе предыдущего тома (§ 8) как слишком часто встречающаяся на Апеннинах. Сравните эту табличку с предыдущей. Пик, изображенный на [плите 46](#), возвышается по меньшей мере на 7500 футов над уровнем моря, но до самой вершины покрыт лесом; эта каррарская скала не выше 5000,⁹⁷ — и все же она совершенно бесплодна.

§ 51. Однако Мазаччо, как мы видели, был унесен смертью прежде, чем он смог полностью выразить какую-либо из своих мыслей. Тернер был избавлен от необходимости выполнять свою работу, по крайней мере, в этом отношении, полностью. Можно было бы подумать, что, имея возможность бороться с таким неблагоприятным влиянием, он преодолел его лишь частично; и, хотя и укажет путь ко многому новому, по необходимости сохранит некоторые старые предрассудки и предоставит своим преемникам следовать по указанному им пути с большей свободой и большей властью. Но это было не так: он настолько полностью выполнил работу на основе того, что выбрал для иллюстрации, что будущим художникам ничего не осталось, чтобы достичь в этом роде. Некоторые виды пейзажей, как часто указывалось на предыдущих страницах, были ему незнакомы или не вызвали особой привязанности, и из этих пейзажей, которых он не касался, могут быть почерпнуты новые мотивы; но из таких пейзажей, как его любимые Йоркширские пустоши, рейнские берега и Френч-хилл, скалистые горы Швейцарии, такие как Сен-Готард, о которых он уже так долго рассказывал, он выразил силу тем, что, как я полагаю, навсегда останется центральным и неповторимым способом. Я не говорю это позитивно, потому что это не доказуемо. Тернер может потерпеть поражение на своей земле — так же может быть Тинторет, так же может быть Шекспир, Данте или Гомер: но я *верю*, что все эти первоклассные люди одиноки; что та конкретная работа, которую они сделали, была сделана ими навсегда наилучшим образом; и что эта работа, проделанная Тернером среди холмов, соединяющая самое глубокое

понимание всякой нежности с восторгом от всего масштаба и запоминанием всех деталей, никогда больше не заслуживает сравнения.

88 Количество кривизны так же измеримо, как и количество чего—либо другого; только заметьте, что это зависит от характера линии, а не от ее величины; таким образом, в простой круговой кривизне, *a b*, [рис. 96](#), являющейся четвертой частью большого круга, а *b c* половиной меньшего, количество элемента круговой кривизны во всей линии, *a c* составляет три четверти от количества элемента в *любом* круге, - то же самое, что и количество элемента в круговой кривизне во всей линии. строка *e f*.

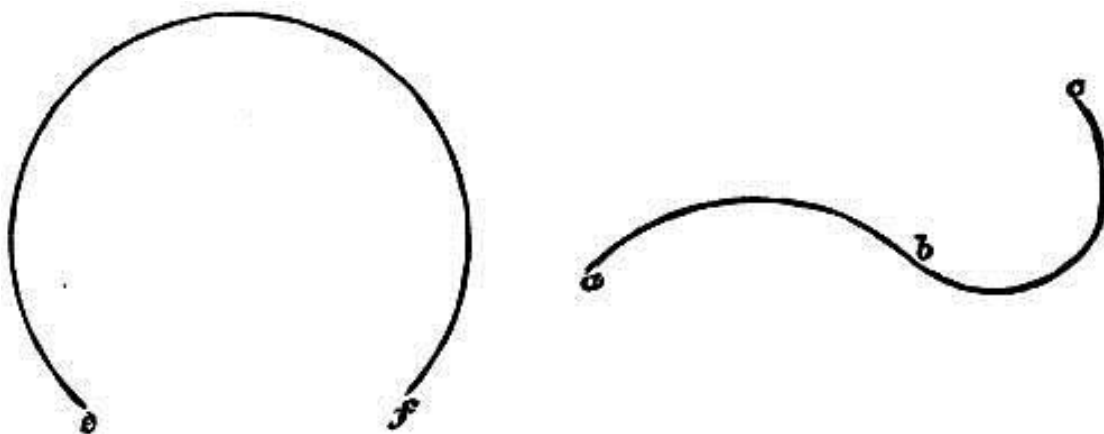


Рис. 96.

89 Контактная сеть, по сути, не является кривой, способной к бесконечности, если ее направление не меняется с увеличением длины; но она способна к бесконечности, подразумевая такое изменение путем бесконечного удаления точек подвеса. По своему воздействию на глаз и разум он полностью соответствует бесконечным кривым. Я не знаю точной природы видимых изгибов подвеса, образованных высоким и мощным водопадом; они зависят от увеличения скорости спуска центральным течением, где его большая часть меньше задерживается воздухом; и, как я понимаю, являются цепными по характеру, хотя и не по причине.

90 Я боюсь показаться утомительным, слишком углубляясь в тонкости этого сложнейшего предмета; но я говорю "к подножию холма", потому что, когда достигается определенная степень вертикальности, начинает проявляться противодействующее защитное воздействие, камни и водопады срываются с края пропасти в воздух и удерживают его только на вершине. Также очевидно, что когда изгиб переходит в вертикальный утес, как это часто бывает, максимум изгиба должен быть где-то *над* выступом утеса, поскольку в самом утесе он снова переходит в прямую линию.

91 Нижеследующая выдержка из моего личного дневника, содержащая отчет о разрушении красоты этого водопада в 1849 году, свидетелем которого мне довелось быть, может быть интересна тем путешественникам, которые помнят его до того периода. Дом, о котором говорят как "дом Жозефа", принадлежит проводнику Жозефу Кутэ в деревне примерно в миле ниже каскада, между ним и Арве: то, что замечено как "старая лавина", представляет собой ложбину в лесу, образованную большой лавиной, сошедшей с Эгюий-дю-Миди весной 1844 года. Он повалил около тысячи взрослых сосен и оставил открытую дорогу посреди леса, от каскада почти до самой деревни.

"Вечер, четверг, 28 июня. Я, как обычно, отправился к Пелеринскому каскаду; когда мы добрались до дома Жозефа, то услышали звук потока, похожий на низкий гром или на более отдаленный и более сильный звук падения. Крестьянин что-то сказал Джозефу, который остановился послушать, затем кивнул и сказал мне: "Каскад, ведущий к границе". Думая, что потом у меня будет достаточно времени, чтобы потребовать объяснений, я поднялся на холм, почти не задавая вопросов. Когда мы добрались до места схода старой лавины, Джозеф окликнул меня, чтобы я остановился и посмотрел, как усиливается поток. В это время над Эгюий-дю-Миди, до самого его основания, висело темное облако; верхняя часть потока была коричневой, нижняя - белой, не крупнее, чем обычно. Коричневая часть опускалась, как мне показалось, чрезвычайно медленно, постепенно достигая каскада; при этом водопад поднялся примерно раза в полтора по сравнению с обычной высотой и за те пять минут, что я приостановился (больше быть не могло), приобрел цвет сланца. Затем я оттолкнулся изо всех сил. Когда я достиг последнего подъема, я был вынужден остановиться, чтобы перевести дух, но встал до того, как падение могло ощутимо уменьшиться в объеме воды. Затем он был отброшен от скалы почти вдвое дальше, чем прошлой ночью, и вода стала почти черного цвета; и когда он разбился и отделился во внешней части водопада, то имел вид дождя из осколков плоского сланца. Причину этого появления я не мог понять, если только вода не была настолько смешана с грязью, что, когда она разбивалась, она выступала плоской и маслянистой; но так оно и было: вместо брызг это было похоже на ливень из грязных плоских кусочков сланца — только с блеском, как будто они сначала были мокрыми. Это, однако, было наименьшим из того, что произошло, ибо поток нес с собой камень почти такого же веса, как вода; камни различались по размеру, средний, я полагаю, был примерно с куриное яйцо; но я не думаю, что в какой-то момент водный свод был без четырех или пяти раз величиной с человеческий кулак, а часто попадались и побольше, - все это извергалось с взрывной силой небольшого вулкана и падало непрерывным ливнем, таким густым, непрекращающимся, и, если бы к нему не примешивался грохот падения, таким же громким, как шквальный огонь пехоты. Они прыгали в низине водопада, как градины во время грозы. Пока мы наблюдали за падением, оно, казалось, конвульсивно уменьшалось, и внезапно стало видно, как оно укорачивается, скалу под ним, которую я вчера едва мог разглядеть: когда я позвал Джозефа, оно снова поднялось, выше, чем когда-либо, и продолжало подниматься, пока почти не достигло снега на противоположной скале. Затем он стал очень фантастическим и изменчивым, увеличиваясь и уменьшаясь в течение двух-трех секунд и частично меняя свое направление. Понаблюдав за ним полчаса или около того, я решил попытаться сделать несколько заметок. Кутэ принес мне кувшин с водой; я наклонился, чтобы окунуть кисть, когда Кутэ схватил меня за руку, сказав: "Тенез"; в тот же миг я услышал звук, похожий на выстрел из тяжелого ружья, в двух или трех милях от меня; я поднял глаза, и в тот момент, когда я это сделал, водопад на моих глазах осел и обрушился обратно на скалу. Мгновение или два никто из нас не произносил ни слова; затем Кутэ сказал: "C'est une pierre, qui est logée dans le creux", или что-то в этом роде: на самом деле, он видел, как упал камень, когда звал меня. Я тоже думал, что больше ничего не произошло, и только с интересом наблюдал за разрушенным водопадом, пока он так же внезапно, как упал, не поднялся снова, хотя и не на прежнюю высоту; и Кутэ, наклонившись, воскликнул: "Се не так просто, рок есть человек"; в самом деле, теперь в чаше, повернувшей ручей, была отчетливо видна дыра, через которую вода хлестала, как из лопнувшей трубы. Водопад, однако, продолжал увеличиваться, пока этот новый канал не скрылся, и я утверждал Кутэ, что он, должно быть, ошибся (и что вода только *ударил* во внешнюю скалу, изменив способ своего падения наверху), когда он снова обрушился; и две девушки, вышедшие из шалета, сразу высказали свое мнение, что "каскад прекрасен". На этот раз все было ясно; вода мощной струей хлынула через новое отверстие, почти ничего не вытекая наверх. Вода постепенно снова

поднималась, так как яма была завалена камнями, и снова опускалась; но вскоре поднялась почти до своего первого уровня (воды к этому времени было гораздо меньше) и сохраняла почти ту форму, которую имела вчера, пока мне не надоело смотреть на нее, и я спустился в маленькую шалашку и сел перед ее дверью. Не пробыл я там и пяти минут, как каскад обрушился и больше не поднимался".

92 Сначала можно было бы подумать, что линией, к которой будут приближаться такие кривые, будет циклоида, как линия наиболее быстрого спуска. Но на самом деле контур изменяется из-за постоянного скольжения обломков под воздействием дождя; и из-за столкновения отдельных фрагментов с постоянно увеличивающейся скоростью. Я был совершенно неспособен найти что-либо похожее на выражение постоянного закона среди примеров, которые я изучал в Альпах, за исключением только великих законов изящества и изменчивости всех изгибов вообще.

93 Я искренне благодарен мистеру Ле Ке и испытываю немалое восхищение за тщательность и мастерство, с которыми он воспроизвел детали этого рисунка в значительно уменьшенном масштабе.

94 Допустим, что средняя площадь каждой сосны составляет десять квадратных футов; предположим, что долина видна только на протяжении пяти миль своей длины, а сосновый район имеет ширину в две мили с каждой стороны — также низкая оценка ширины: это дало бы пять миллионов.

95 Белые пятна на выступе небольшого утеса - лишайники шириной всего четыре-пять дюймов.

96 Каким *удобным*, а также интеллектуальным, должно быть, было в те дни делать наброски с натуры!

97 Это не одна из самых высоких точек цепи Каррара. Главные вершины гораздо более зазубренные и очень благородные. См. Главу. XX. § 20.

ГЛАВА XVIII.

ПОЛУЧАЮЩИЕСЯ ФОРМЫ: —В-ПЯТЫХ, КАМНИ.

§ 1. Несколько странно, что нечеткость обращения, на которую так часто обращали внимание как на характеристику нашего современного искусства, проявляется всегда сильнее всего тогда, когда для этого есть наименее очевидные причины. Современные художники, испытывающие некоторую истинную симпатию к тому, что расплывчато в природе, рисуют все неопределенное и уклончивое без уклонений и верно передают все, что можно различить в неверующем тумане или насмешливых испарениях; но, не испытывая симпатии к тому, что является твердым и безмятежным, они, кажется, сами становятся неуверенными пропорционально достоверности того, что они видят; и в то время как они изображают хлопья далеких облаков или опушки непроходимого леса с чем-то вроде терпения и верности, не дают ничего, кроме самого быстрого указания на почву, по которой они могут ступать или коснуться. Только в современном искусстве мы находим сколь-либо

полное изображение облаков, и только в древнем искусстве, вообще говоря, мы находим сколь-либо тщательную реализацию Камней.

§ 2. Это тем более странно, потому что, как мы видели некоторое время назад, *шероховатость* камня больше нравится современнику, чем средневековью, и он редко завершает какую-либо картину удовлетворительно для себя, если только большие пространства не заполнены неправильной каменной кладкой, каменистыми берегами или покрытыми галькой берегами: тогда как средневековье не могло найти ничего желательного в рыхлых и неровных массах; обычно оно ассоциировало их в своем сознании со злыми людьми и мученичеством святого Стефана; и всегда выбрасывало их со своей дороги или сада. , в меру своих сил.

И все же, при всей этой разнице в пристрастиях, средневековье отличалось такой честностью и таким твердым признанием необходимости рисовать полностью все, что вообще должно было быть нарисовано, что ни в одной законченной работе ранних художников едва ли найдется полоска земли под ногами святого, но на ней можно найти больше и лучше раскрашенных камней, чем на целой выставке, полной современных горных пейзажей.

§ 3. Нарисован не лучше во всех отношениях. В тех интересных и популярных трактатах по искусству рисования, которые сообщают публике, что их цвета не должны быть ни слишком теплыми, ни слишком холодными, и что их штрихи всегда должны быть характерны для объекта, который они призваны представлять, указания по изготовлению камней обычно требуют "четкости очертаний" и "шероховатости текстуры". И, соответственно, в определенных проявлениях хрупкости, нерегулярного накопления и легкого наложения одного блока на другой, вместе с некоторыми условиями лишайниковой или мшистой текстуры, современная каменная живопись намного превосходит древнюю; ибо это как раз те символы, которые первыми бросаются в глаза и позволяют переднему плану сохранять свое живописное влияние, не требуя тщательного изучения. Средневековый художник, с другой стороны, не заботясь об этом живописном общем эффекте и не будучи сколько-нибудь знакомым с горным пейзажем, видел в камнях, когда его заставляли рисовать их, в высшей степени характеры, которые они имели общие с фигурами; то есть их изогнутые очертания, округлые поверхности и разновидности нежного цвета, и, соответственно, был несколько склонен терять свой угловатый и фрагментарный характер в серии мускулистых линий, напоминающих анатомические препараты; ибо, хотя в больших камнях расщепляемость была тем, что неизбежно поражало его. в большинстве случаев галька под его ногами была овальной или округлой формы почти во всех важных школах Италии. В Ломбардии земля состоит не из чего иного, как из альпийского гравия, состоящего из обкатанных овальных камешков, в среднем около шести дюймов в длину и четырех в ширину — неудобных строительных материалов, но используемых в искусном чередовании с кирпичом во всех итальянских крепостях на равнинах. Помимо этой универсальной округлости, качества камней, которые делали их ценными для гранильщика, привлекли внимание художника благодаря знакомому искусству инкрустации и мозаики. Поэтому, глядя на камешек, его разум разрывался между его округлостью и прожилками; и Леонардо покрывает выступы скалы под ногами Святой Анны разноцветными агатами; в то время как Мантенья часто в изобилии разбрасывает мелкие камешки по своим горным пещерам, словно какая-нибудь раскаявшаяся принцесса-мученица только что рассыпала в пыль свои шкатулки с жемчугом.

§ 4. Несколько лет назад, когда я рассказывал о криволинейных формах куска скалы одному из наших академиков, он сказал мне с несколько унылым акцентом: "Если вы будете искать изгибы, вы увидите изгибы; если вы будете искать углы, вы увидите углы".

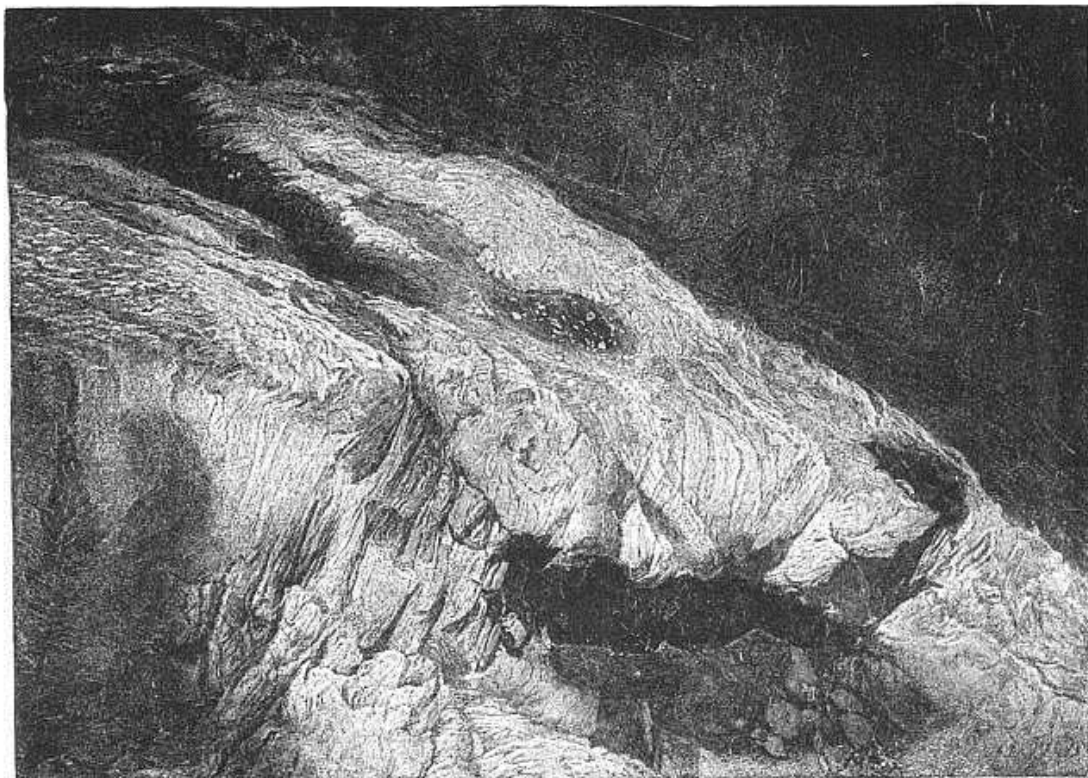
Это высказывание показалось мне бесконечно печальным. Это было высказывание опытного человека; и во многих отношениях верно, ибо одним из самых необычных даров или, если злоупотреблять, самых необычных слабостей человеческого разума является его способность убеждать себя видеть все, что он выберет; великий дар, если он направлен на распознавание вещей, необходимых и имеющих отношение к его собственной работе и бытию; великая слабость, если она направлена на обнаружение вещей, бесполезных или обескураживающих. Во всем мире люди, которые ищут кривое, увидят кривое, а люди, которые ищут прямое, увидят прямое. Но все же высказывание было особенно печальным; ибо оно возникло из убеждения в уме говорящего, что в действительности *нет* кривых и *нет* прямых; что все так называемое различие - это фантазия, и что люди могут, обладая равной прямоотой суждений и заслуживая уважения своих ближних, воспринимать и рисовать все, что им удобно.

§ 5. Принимая во внимание, что искренние люди всегда могут видеть вещи по-настоящему, хотя и никогда *полностью*. Ни один человек никогда еще не видел вещи целиком; но мы можем видеть все больше и больше, чем дольше смотрим. Каждый человек с индивидуальным характером увидит в этом что-то свое: но если предположить, что характеры честные, все различия налицо. Каждый прогресс в остроте нашего восприятия будет показывать нам что-то новое; но старое и впервые увиденное все еще будет здесь, не фальсифицированное, а только измененное и обогащенное новыми восприятиями, становящееся все более прекрасным в своей гармонии с ними и все более утверждаемым как часть Бесконечной истины.

§ 6. Нет природных объектов, из которых можно было бы извлечь больше, чем из камней. Кажется, что они были созданы специально для того, чтобы вознаградить терпеливого наблюдателя. Почти все другие объекты в природе можно увидеть, в какой-то степени, без терпения, и они приятны даже в том случае, если их видно наполовину. Деревья, облака и реки доставляют удовольствие даже беспечным; но камень под его ногой не несет в себе ничего от беспечности, кроме спотыкания; от этого нельзя получить ни удовольствия, ни пищи, ни каких-либо благ; ничего, кроме символика черствого сердца и отцовского дара. И все же, стоит лишь проявить к нему некоторое почтение и бдительность, и в нем будет больше вдохновения для размышлений, чем в любой другой неприятной черте всего ландшафта.

§ 7. За камнем, когда его исследуют, обнаружится гора в миниатюре. Тонкость работы Природы настолько велика, что в единый блок диаметром фут или два она может втиснуть в малом масштабе столько изменений формы и структуры, сколько ей нужно для ее гор в большом масштабе; и, принимая мох за леса, а крупинки хрусталя за утесы, поверхность камня, во множестве случаев, интереснее поверхности обычного холма; более фантастическая по форме и несравненно более насыщенная по цвету, — последнее качество, по сути, настолько благородно у большинства камней хорошего происхождения (что то есть упавший с кристаллических горных хребтов), что я буду менее способен удовлетворительно проиллюстрировать эту часть моего предмета с помощью гравюры, чем, возможно, любую другую, за исключением цвета неба. Я говорю, *будет* менее способным, потому что красота каменной поверхности в такой большой степени зависит от мхов и лишайников, которые укореняются на ней, что я должен поместить свои самые богатые примеры в разделе, посвященном растительности. Например, на изображении напротив,

хотя скальная масса велика и несколько удалена, ее эффект обусловлен как белыми пятнами серебристого лишайника в центре и слева, так и плавными линиями, за которыми расположились более темные мхи, растущие в расщелине, так и характером самой скалы; красоту всей массы невозможно было бы объяснить, если бы мы подошли к ней хоть немного ближе, без более детального изображения этой растительности. В настоящее время я приведу лишь несколько примеров рисунка камней, грубо отколотых или истертых, чтобы растительность существенно не пострадала.



48. Россыпь сланцевых кристалликов.

§ 8. Мы уже видели пример обращения Тициана с горными гребнями по сравнению с творчеством Тернера; вот параллельный пример из Тициана с камнями на дне потока ([рис. 108](#)), во многих отношениях хороший и правильный, и в его извилистых и по-разному ломаных линиях выражено гораздо больше реальной каменной структуры, чем в обычных акварельных штрихах современности. Обратите внимание, особенно, на то, как Тициан понял, что излом камня более или менее зависит от волнистости его кристаллической структуры, концентрическими линиями повторяющей впадину самого большого камня в середине фигуры; и сравните на [рисунке 21](#) верхушки самых крупных камней Тернера слева.



Рис. 108.

§ 9. Если читатель не видит в этом рисунке (рис. 108) ничего, что могло бы ему понравиться, — хотя, на самом деле, я бы хотел, чтобы он предпочел работу Тернера, — пусть он будет уверен, что он еще не понимает, на чем основана репутация Тициана. Ни одно имя художника не звучит так часто в устах рядового знатока, и ни один художник никогда не был менее понятен. Его сила цвета действительно совершенна, но и у Бонифацио она тоже. *Превосходство* Тициана над всеми другими венецианцами, за исключением Тинторете и Веронезе, заключается в твердой правдивости его портрета и более или менее мастерском понимании природы камней, деревьев, людей или всего остального, что он брал в руки, чтобы рисовать; так что без какого-либо соответствующего понимания со стороны зрителя работы Тициана в их высочайших качествах должны быть совершенно мертвыми и непривлекательными для него.



Рис. 109.



Рис. 110.



Рис. 111.

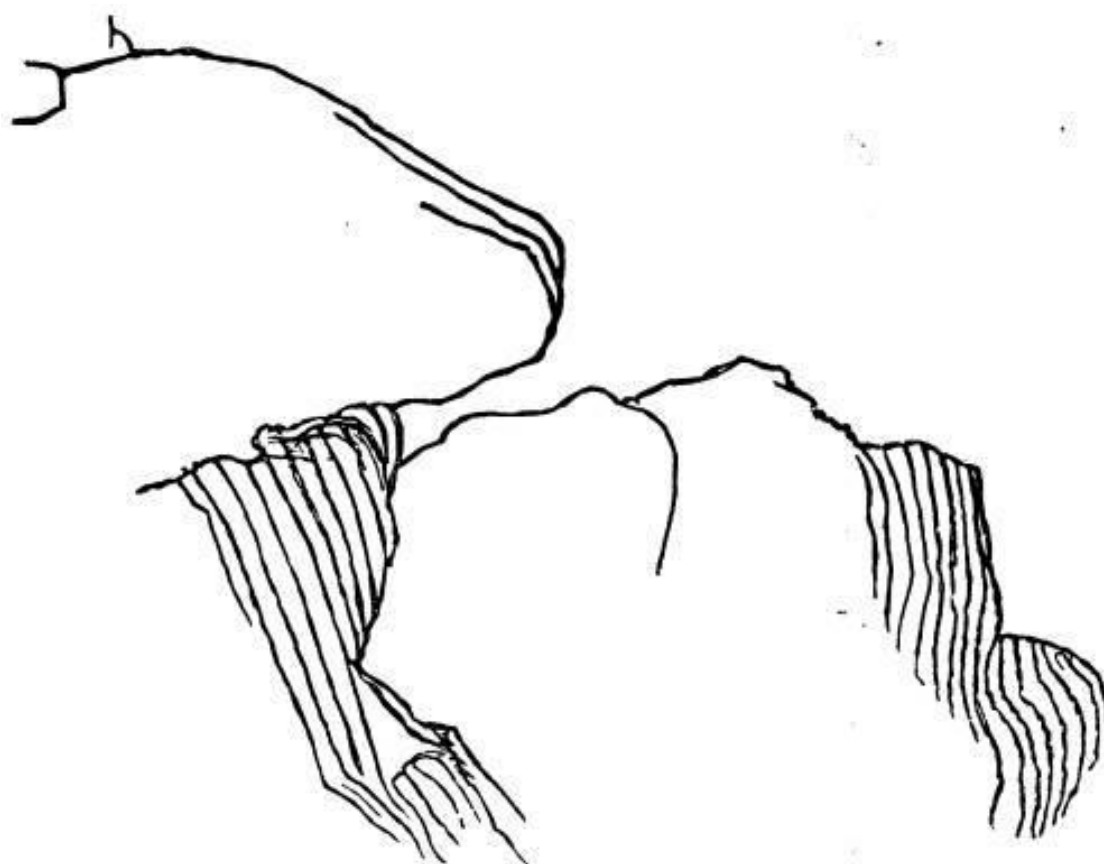


Рис. 112.

§ 10. Я привожу еще один пример из нижней части той же гравюры (рис. 109), на которой камень с вихрем вокруг него прорисован почти так же хорошо, как это возможно при использовании простого метода ранней гравюры на дереве. Возможно, читатель лучше почувствует ее истинность по сравнению с одним-двумя фрагментами современного идеализма. Вот, например (рис. 110), группа камней, весьма занимательная по разнообразию форм, из сюжета "Христианин побеждает Аполлиона" в "Очерках путешествия пилигрима", опубликованных Art-Union, идеализм здесь доведен до необычайного блеска благодаря захватывающей природе сюжета. Далее (рис. 111) приводится другая поэтическая концепция, принадлежащая Флакسمану, представляющая водовороты и камни Пруда Зависти (Данте Флаксмана), которые удобно сравнить с камнями и ручьями в стиле Титиана.

И, наконец, [рис. 112](#) представляет, также по свидетельству Флаксмана, те камни "альпийского" характера, о которых Данте говорит, что он

"Взбирался с сердцем стойким на неприступную кручу".

На первый взгляд кажется любопытным, что каждая из форм, на которые случайно наткнулся Флаксман, должна быть невозможной — формой, которую камень никогда не смог бы принять: но это Возмездие ложного идеализма, причем неизбежное.

§ 11. Однако главный недостаток современной работы заключается не столько в ее очертаниях, хотя и это достаточно неверно, сколько в полном отсутствии каких-либо усилий по обозначению закруглений поверхности. Не *очертания* камня, какими бы правильными они ни были, делают его прочным или тяжелым; это внутренняя маркировка и тщательно продуманные перспективы его сторон. На противоположной пластине два верхних сюжета написаны Тернером "На переднем плане" из "Liber Studiorum" (Источник Арверона и Бена Артура); нижний - Клодом "Liber Veritatis", № 5. Я думаю, читатель не может не почувствовать, что блоки в двух верхних сюжетах массивные; в нижнем они совершенно невесомы. Если он изучит их несколько видов обработки, то обнаружит, что Тернер обладает совершенным образным представлением о каждом углублении и выступе по всей поверхности и *чувствует* камень, когда работает с ним; более того, каждое прикосновение полно нежных оттенков. Но Клод, поскольку он вынужден придерживаться своих очертаний в холмах, точно так же цепляется за них и в камнях — ни в малейшей степени не может их округлить, оставляет их светлые поверхности совершенно пустыми и при случае наносит несколько темных пятен тут и там по их краям.



49. Правда и неправда камней.

§ 12. Способ Тернера беспорядочно соединять камни ледниковой морены в верхнем сюжете и его указание на прорастание диких стеблей и листьев из трещин в валунах нижнего сюжета вряд ли будут оценены по достоинству, если только читатель не *хорошо* знаком с

рассматриваемым пейзажем; и я не могу рассчитывать на то, что это часто бывает так, поскольку мало кто когда-либо внимательно рассматривал какие-либо детали, и, возможно, меньше всего - кучи обломков, которые так часто, кажется, загромождают и уродуют горную почву. Но по различным причинам, только что изложенным (§ 7), Тернер нашел больше материала для своей мощи и больше вдохновения для своего изобретения среди упавших камней, чем на высочайших вершинах гор; и его ранние рисунки, среди их тысячи совершенств и необычностей, в отличие от всего, что им предшествовало, не в последнюю очередь учитывают тщательность, с которой были нарисованы русла ручьев, глинистые склоны и другие условия каменистого грунта, которые все каноны искусства того периода признавали несовместимыми с достоинством композиции; удобный принцип, поскольку из всех передних планов один из россыпных камней не идет ни в какое сравнение. самое сложное нарисовать при любом подходе к реализации. Сюжеты Тернера "Пересечение рек Грета и Тис" (Йоркширская серия и иллюстрации к Скотту); "Уиклифф, близ Рокби" (Йоркшир); "Хардрои Фолл" (Йоркшир); "Бен Артур" (Liber Studiorum); "Уллсуотер" и великолепный рисунок "Верхнего падения Тиса" (Серия "Англия") в достаточной степени иллюстрируют то, что я имею в виду.

§ 13. Однако мы должны исследовать влияние камней не только в их отдельном состоянии, как материалов переднего плана; в своей совокупности в большом масштабе они образуют удивительно важный элемент отдаленного пейзажа.

Следует помнить, что в ходе предыдущей главы мы полностью исключили из нашего описания горных линий ту группу, которая была названа "Линиями покоя". Одной из причин для этого было то, что, поскольку эти линии были созданы обломками в состоянии временного покоя, их красоту или уродство, или каким бы характером они ни обладали, следует рассматривать как принадлежность камням, а не скалам.

§ 14. Всякий раз, когда кучи сыпучих камней или песка увеличиваются из-за постоянного падения свежих обломков сверху или уменьшаются из-за их удаления снизу, но не в такой массе или с такой скоростью, чтобы полностью нарушить уже накопленные, материалы на поверхности располагаются под ровным наклоном, образуя прямую линию профиля в насыпи или конусе.

Куча, образованная песком, насыпанным в песочные часы, своими прямыми сторонами представляет собой простейший результат такого состояния; и на любой куче песка, поднятой лопатой, будут видны склоны тут и там, прерываемые только узловатыми участками, удерживаемыми вместе влагой или склеенными под давлением, — нарушения, которые не могут происходить в той же степени в больших масштабах, если почва действительно не затвердела почти до состояния камня. Пока она остается бессвязной, каждое удаление вещества из нижней части кучи или добавление его сверху вызывает нарушение скольжения по всему склону, которое сглаживает его до прямой линии; и среди Альп едва ли найдется какой-либо большой горный массив, который не имеет к своему основанию совершенно правильных спусков такого рода, часто длиной в две или три мили без перерыва. Несколько из них значительной протяженности видны слева от [таблички 46](#).

§ 15. Я называю эти линии покоя, потому что, хотя основная масса может постоянно увеличиваться или уменьшаться, линия профиля не меняется, будучи зафиксированной под определенным углом в силу природы земли. Обычно он небрежно указывается как угол около 45 градусов, но на самом деле он никогда не достигает такого наклона. Я тщательно измерил углы очень большого количества склонов горы в различных частях района Монблан. Несколько примеров, приведенных в примечании ниже, достаточно, чтобы

продемонстрировать общий факт: рыхлые обломки залегают под разными углами примерно до 30 ° или 32 °; обломки, защищенные травой или соснами, могут достигать 35 °, а каменистые склоны - 40 ° или 41 °, но на непрерывных линиях отдыха я никогда не находил более крутого угла.⁹⁸

§ 16. Я говорю о некоторых скалистых склонах как о линиях покоя, потому что всякий раз, когда горный склон состоит из мягкого камня, который быстро раскалывается и разлагается, он имеет тенденцию забиваться обломками и постепенно истираться или стачиваться вниз к обломкам склона; так что обширные массивы склонов альпийских долин образованы подъемами почти одинакового наклона, частично рыхлыми, частично из зазубренных скал, которые ломаются, но существенно не меняют общую линию местности. В таких случаях осколки обычно беспрепятственно скапливаются у подножия склона, а сосновые леса закрепляют почву и предотвращают ее снос вниз большими массами. Но встречаются многочисленные случаи, когда гора постепенно разрушается своими собственными потоками, не имеющими достаточной силы, чтобы образовать расселины или пропасти, но падающими по обе стороны ущелий в ровные насыпи, которые соскальзывают сверху по мере того, как они истощаются внизу.

§ 17. Всеми этими различными приемами Природа создает посреди своих горных изгибов обширную серию идеально прямых линий, противостоящих им и смягчающих их; линий, однако, которые художники почти повсеместно согласились изменять или игнорировать, отчасти не любя их по своей сути из-за их формальности, а отчасти потому, что ум мгновенно связывает их с идеей распада гор. Тернер, однако, видел, что сам этот упадок имеет свою пользу и благородство, что подчеркивающие его контуры следует опускать не больше, чем на портрете пожилого человека морщины на его руке или лбу; кроме того, ему нравились сами линии за их контраст с дикой природой гор, точно так же, как ему нравилась прямота солнечных лучей, проникающих сквозь мягкую своенравность облаков. Он постоянно вводил их в свои самые благородные сочинения; но для полного понимания их применения в примере, который я собираюсь привести, необходимо отметить еще один или два момента.

§ 18. Вообще говоря, изогнутые линии выпуклого *падения* принадлежат горам из твердых пород, по поверхности которых обломки *связаны* с долиной, и которые разрушаются от ярости лавин и неистовства потоков, подобных каскаду Пелерин, описанному в примечании выше. Вообще говоря, прямые линии *покоя* принадлежат более мягким горам или более мягким поверхностям и местам в горах, которые, не подвергаясь сильному износу со стороны внешней силы, тем не менее продолжают самопроизвольно соскальзывать и разрушаться или постепенно поглощают материал из некогерентных масс над ними.

§ 19. Скорее всего, из этого следует, что там, где действуют гигантские разрушающие силы, камни или обломки породы, принесенные потоками и лавинами, вероятно, какими бы твердыми они ни были, будут закруглены по всем своим краям; но там, где встречаются прямые глинистые склоны, камни, которые скользят или шатаются по их поверхности, часто сохраняют все свои углы и образуют на дне неровные и слоистые кучи.

И далее, следует предположить, что скалы, которые обычно подвергаются воздействию этих колоссальных разрушительных сил, сами по себе являются твердыми и надежными, иначе они бы давным-давно обрушились; но там, где скользящие и крошащиеся поверхности обнаруживаются без особого внешнего воздействия, очень возможно, что весь каркас горы может быть полон трещин; и существует опасность того, что огромные участки ее массы

обрушатся или соскользнут вниз кучами, подобно тому, как песок внезапно осыпается в песочных часах после нескольких мгновений накопления.

§ 20. Следовательно, обычно в сознании любого человека, знакомого с горами, условия будут ассоциироваться, с одной стороны, с изогнутым, выпуклым и нависающим берегом или утесом, ревущим потоком и округлым валуном из массивного камня; и, с другой стороны, с прямым и ровным склоном берега, сравнительно тихим и безмятежным течением ручьев и острым и нетронутым видом упавших камней, вместе с ощущением опасности большей, хотя и более оккультной, чем в более дикой местности.



Дж. М. У. Тернер.

Дж. Казен.

50. Goldau.

Рисунок Сен-Готарда, который мы так тщательно проанализировали, был разработан, как упоминалось ранее, по эскизу, сделанному в 1843 году. Но с него был сделан другой рисунок. В том году Тернер привез домой серию зарисовок, сделанных в окрестностях перевала; среди прочих, один из рисунков долины Гольдау, покрытой руинами Россберга. Зная его любовь к упавшим камням, я выбрал этот предмет из Гольдау в качестве дополнения к Сен-Готарду. Табличка напротив даст некоторое представление о получившемся рисунке.

§ 21. Только *какая-то* идея. Этот предмет, как и Сен-Готард, слишком изобилует деталями, чтобы его можно было уменьшить; и поэтому я надеюсь вскоре должным образом воспроизвести его в натуральную величину. Кроме того, более чем обычно сложно перевести этот рисунок в черно-белый формат, потому что большая часть света на облаках отличается просто оранжевым или фиолетовым цветом от зелено-серых тонов, которые, хотя и не темнее теплых оттенков, создают эффект тени из-за своей холодности, но не могут быть отмечены как тень на гравюре без слишком большого увеличения глубины. Однако было сделано достаточно, чтобы дать некоторое представление об элементах дизайна Тернера.

§ 22. Подробные описания Россбергского водопада можно найти в любом обычном швейцарском путеводителе; единственное, на что нам следует обратить внимание в связи с этим, это то, что гора состояла из затвердевшего гравия, расположенного наклонными

слоями к долине. Часть одного из этих русел обвалилась и наполовину заполнила долину внизу, похоронив под собой пять деревень вместе с главной, Гольдау, и частично перекрыв небольшое озеро, ручейки, питавшие его, теперь образовывали неровные лужи среди упавших обломков. Я называю эту породу, и точнее, затвердевшим гравием; но затвердевание настолько полное, что масса проламывается сквозь обкатанную гальку, в основном составляющую ее, и может рассматриваться как настоящая порода, только всегда в своих блоках грубая и бесформенная по сравнению с кристаллическими образованиями. Тернер выбрал свою позицию на нескольких более высоких кучах руин, глядя вниз, на озеро Цуг, которое видно в лучах заходящего солнца, шпиль башни Аарт на его берегу едва вырисовывается на фоне волн.

Сам Россберг, никогда не бывавший крутым и еще более повергавший в ужас из-за обрушения его части, не был доступен ему в качестве формы *объяснения* катастрофы; и даже склоны Риги слева на самом деле не такие непрерывные по своему склону, как он их нарисовал; но он почувствовал связь этого сооружения с руинами, среди которых он стоял, и ясно представил длинные линии опасности на фоне заката, прямые, как его собственные удаляющиеся лучи.

§ 23. Если читатель теперь обратится к теме Сен-Готарда, проиллюстрированной на двух листах [21](#) и [37](#), и сравнит ее с темой Гольдау, имея в виду общие выводы о двух больших классах горных пейзажей, которые я только что изложил, он, я надеюсь, наконец перестанет обвинять меня в энтузиазме по поводу всего, что я сказал о воображении Тернера, как всегда инстинктивно стремящегося к тем истинам, которые лежат глубже всего и наиболее существенно связаны друг с другом в изображении сцены. Я взял только два рисунка (хотя они относятся к его лучшему периоду) для иллюстрации всех строений Альп, которые мне удалось объяснить на протяжении половины тома; и все мои полтома сведены к этим двум рисункам, причем наиболее последовательным и полным образом, как будто они были сделаны специально, чтобы содержать совершенное изложение альпийской правды.

§ 24. С ними связаны один или два момента, представляющих еще более трогательный интерес. Это последние рисунки, которые Тернер когда-либо делал с неослабевающим усердием. Рисунок Сен-Готарда, если говорить со строгой точностью, является *the* последним рисунком; ибо рисунок Гольдау, хотя и величественный до предела по замыслу, выполнен менее тщательно и демонстрирует в изображении частей неба признаки нетерпения, вызванного первым ощущением упадка сил. Поэтому я назвал Сен-Готард (том III. Глава XV. § 5) последним рисунком горы, который он когда-либо выполнял с совершенной мощью. Но Гольдау по-прежнему остается его благородным спутником — более торжественным по мысли, более возвышенным по цвету и, в некоторых моментах поэтической обработки, особенно характерным для ума мастера в прежние времена. У него была очень четкая привычка указывать на связь любого предмета с обстоятельствами смерти, особенно смерти множества людей, помещая его под одним из своих самых глубоких *багровых* закатных небес. Цвет крови явно взят за ведущий тон в грозовых тучах над "Кораблем работоторговцев". С аналогичной отчетливостью он встречается на гораздо более ранней картине "Улисс и Полифем", на картине "Наполеон на острове Святой Елены" и, приглушенный более мягкими оттенками, на старой картине "Темерер". Небо этого Гольдау в своем алом и багровом цвете - самое глубокое по тону из всех, что я знаю по рисункам Тернера. Еще одно чувство, прослеживающееся в нескольких его предыдущих работах, - это

острое ощущение контраста между беспечными интересами и праздными удовольствиями повседневной жизни и состоянием тех, чье время для труда, познания или наслаждения проходит навсегда. Свидетельством этого чувства является представление мальчиков, играющих на церковном дворе Киркби Лонсдейл, и мальчика, забирающегося за своим воздушным змеем в заросли над маленьким горным кладбищем Бриннал-бэнкс; в том же тоне мысли он поместил здесь две фигуры, ловящие рыбу, прислонившись к этим разрушенным склонам скалы — могильным камням великого горного поля Смерти.

§ 25. Другая особенность этих двух рисунков, которая придает им особый интерес в связи с нашими исследованиями средневекового пейзажа, заключается в том, что они точно иллюстрируют две основные идеи Данте об Альпах. Я уже объяснял появление первого рисунка из раннего исследования Тернера о "Мужском болге" Сплюгена и Сен-Готарда. Гольдау, с другой стороны, мог быть нарисован специально для иллюстрации строк, упомянутых ранее (Том III. Глава XV. § 13) как описывающих "*loco Alpestro*". Теперь я привожу собственные слова Данте:

"Qual' è quella ruina, che nel fianco
Di quà da Trento l'Adice percosse,
O per tremuoto, o per sostegni manco,
Che da cima del monte, onde si mosse,
Al piano è sì la roccia discoscesa
Che alcuna via darebbe a chi su fosse;
Cotal di quel burrato era la scesa."

"Как и тот оползень, перед тем как вы приедете в Трент,
Который обрушился на склон Адидже из-за того, что какая-то опора
провалилась под ним, или из-за землетрясения;
Ибо с вершины, где он лежал в древности,
разбитая скала до самых ног того, кто стоит над ней, могла бы проложить какой-то путь;
Такой путь вниз по этому обрыву мы встречаем".
Кейли.

§ 26. Наконец, из противоположных условий распада гор, представленных в этих рисунках, можно извлечь два урока, возможно, более широкого диапазона значений, чем те, которые были предложены даже состояниями прочности гор. В первом мы находим неподатливую скалу, не подвергающуюся внезапной опасности и не способную к полному падению, но, в своей жестокосердности, изношенную постоянным топотом стремительных волн и напряжением блуждающего шторма. Его фрагменты, бесплодные и беспокойные, свалены в постоянно меняющиеся кучи: никакой труд человека не может подчинить их своему служению, и его предельное терпение не может обеспечить себе среди них какое-либо пристанище. В этом они представляют собой тип всего того человечества, которое, не испытывая внезапного наказания или печали, остается "каменистой почвой", действительно, постоянно страдая от мелких и досадных забот, но лишь превращаясь ими в бесплодные руины утомительной жизни. Об этой земле, не "дающей зерна", об этой "суровой долине, не возделанной и не засеянной", как говорят⁹⁹ обычного мира, тем, кто воздвиг своих идолов на его развалинах -

"Среди гладких камней ручья твоя доля. Они, они - твой жребий".¹⁰⁰

Но, проходя под холмами, сотрясаемыми землетрясениями и сотрясаемыми конвульсиями, мы обнаруживаем, что периоды совершенного покоя сменяли периоды разрушения. Озерца

спокойной воды лежат прозрачными под обвалившимися камнями, водяные лилии поблескивают, а камыши шепчутся в их тенях; деревня снова возвышается над забытыми могилами, и ее церковная башня, белеющая в сумерках шторма, провозглашает новый призыв к Господу, в чьей руке "все уголки земли, и сила холмов также принадлежит Ему". Нет такой прекрасной Альпийской долины, которая не преподала бы тот же урок. Именно там, где "рушащаяся гора сходит на нет, и скала сдвигается со своего места", с течением лет между обломками расцветают прекраснейшие луга, из расщелин среди цветов журчат чистейшие ручейки, а сбившиеся в кучку коттеджи, каждый из которых укрыт каким-нибудь замшелым камнем, который теперь уже не уберут, и вокруг них пасутся стада, защищенные от орлиного нагоняя и волчьего оврага, написали на своих фасадах простыми словами веру альпинистов в древнее обещание:

"И не убоишься ты гибели, когда она придет;

"Ибо ты будешь в союзе с Камнями Полевыми; и звери полевые будут в мире с тобою".

98

	о
Небольшие фрагменты известняка, пять или шесть дюймов в поперечнике, плоские, острые, угловатые по краям и довольно рыхлые; склон возле фонтана Маглан.	31½
Камни несколько крупнее, ближе к Маглану; довольно рыхлые	31
Похожие обломки, слегка тронутые растительностью	35
Обломков на южной стороне Маглана	33½
Склона горы Кот, внизу, если смотреть из деревни Шамуни	40
Средний склон горы де Таконе, вид из Шамуни,	38
Максимальный уклон склона Бревена	41
Склон дебриса от ущелья Бревен до деревни Шамуни,	14
Склоны дебриса, усаженные соснами под Эгиль-Верте, видны с Аржантьера,	36
Общий склон Тапия, с Аржантьера,	34
Склоны Ла Кот и Таконе, с Аржантьера,	27
Профиль Бревена, недалеко от Шапо (точка, командующая долина Шамуни на ее истинной долготе)	32½
Средний склон Монтанвера, с той же точки	39½
Склон Ла Кот, с той же точки	36½
Восточный склон Пен-де-Сукре, видимый из Веве	33
Западный ""	36½
Склон подножия Дент-де-Морклес, видимый из Веве	38½
"" Миди", ""	40

99 Deut. xxi. 4. Итак, Амос, vi. 12: "Будут ли лошади бегать по скале; будут ли здесь пахать на волах?"

100 - Это. lvii. 5, 6.

ГЛАВА XIX.

ГОРНЫЙ МРАК.

§ 1. Теперь мы бегло просмотрели те условия строения гор, которые кажутся постоянными по продолжительности и универсальными по протяженности; и мы обнаружили, что они неизменно рассчитаны на радость, преимущество или поучение людей; подготовлены, по-видимому, так, чтобы содержать, одинаково по силе духа или слабости, своевременности или ужасу, какой-нибудь благотворный дар или глубокий совет. Мы обнаружили, что там, где поначалу все казалось беспорядочным и случайным, были установлены самые нежные законы для создания форм вечной красоты; и что там, где беспечному или холодному наблюдателю это казалось суровым или бесцельным, в первую очередь заботились о благополучии человека, и его правильно направленные силы и искренне пробужденный интеллект могут найти богатство в каждом падающем камне и мудрость в каждой вздымающейся волне.

Нам остается рассмотреть, какое реальное воздействие на человеческую расу оказали щедрость или наставления холмов; насколько в прошлые века их благодарили или к ним прислушивались; насколько в грядущие века для нас может быть полезно принимать их как наставников или признавать их друзьями.

§ 2. То, чему они уже научили нас, можно, казалось бы, лучше всего разглядеть среди них — в каком-нибудь месте, где они по-своему распоряжались человеческой душой; где между ней и ними не было задернуто завесы, ни один противоречащий голос не смущал их служение звуку и не нарушал их пафос молчания; где война никогда не омывала их потоки кровавой пеной, ни честолюбие не стремилось к иному трону, кроме их окутанных облаками вершин, ни алчность к иным сокровищам, кроме тех, что год за годом достаются их нетрудоспособным скалам, в сверкающие драгоценности и замшелое золото.

§ 3. Я не знаю ни одного района, обладающего более чистым или непрерывным горным характером (и самого высокого порядка), или который, по-видимому, был менее потревожен иностранными агентами, чем тот, который граничит с течением Триента между Валорсином и Мартиньи. Тропинки, ведущие к нему из долины Роны, сначала поднимаясь крутыми кругами среди ореховых деревьев, подобно винтовой лестнице среди колонн готической башни, уходят за отроги холмов в долину, почти неизвестную, но густо населенную трудолюбивым и терпеливым населением. Вдоль гребней скал, сглаженных старыми ледниками в длинные, темные, волнистые выпуклости, похожие на спины ныряющих дельфинов, крестьянин наблюдает за медленным окрашиванием пучков мха и корней трав, которые мало-помалу собирают слабую почву поверх железистого вещества; затем, поддерживая узкую полосу прилипшей земли несколькими камнями, он подравнивает ее лопатой; и через год или два можно увидеть, как колышется на каменистом склоне небольшой гребень кукурузы. Нерегулярные луга бегала туда-сюда, как бухтами озера среди них собирают камни, сладкий, с вечными ручейков, которые, кажется, всегда выбирают самые крутые места, чтобы спуститься, ради прыжками, разбрасывая их горстями Кристалл и так и сяк, как ветер уносит их, со всем изяществом, но без формализма, фонтанов, поделив на причудливые изменения тире и весной, но с печатью их гранитом каналы на них, как самое легкое воспроизведение человеческой речи, возможно, носят на себе печать прошлого труда, и закрытие их распыляют на лавы жестких углов, и ярче с серебряными краями и ровные фильмы каждый

все ниже и ниже Шаг соболя камень, пока, наконец, собрались вместе снова,—кроме, разве что, какой-то шанс капли ловил на цвет яблони, где она разрослась чуть ближе каскада, чем это было прошлой весной,—они сами найдут дорогу вниз на газон, и теряете себя в том, что молча; с тихой глубине прозрачной воды бороздит просторы среди травинки, и смотрит только их тени, но в настоящее время возникающие вновь в слегка обескураженным бьет и смеется, спешит, как будто они вспомнили вдруг, что день был слишком короток, чтобы получить за них вниз по склону.

Зеленое поле, и светящаяся скала, и сверкающий ручей - все вместе спускается в солнечном свете к краям ущелий, где сосны занимают свое собственное господство в печальной тени; и с непрекращающимся ревом в сумерках более сильные потоки с грохотом обрушиваются с ледников, заполняя все их расселины волшебным холодом, разбиваясь вдребезги о огромные камни, которые они сами сбросили, и яростно прокладывая путь под их ужасным спокойствием.

Горные тропы спускаются к этим долинам вилообразными зигзагами, ведя к какой-то серой и узкой арке, окаймленной под ее дрожащим изгибом папоротниками, которые боятся света; крест из грубо обтесанной сосны, прикованный железом к парапету, темнеет на фоне зловещей ярости пены. Высоко в долине, когда мы останавливаемся у креста, сквозь просветы в соснах видно небо, разреженное от избытка света; и в его чистом, всепоглощающем пламени белого пространства вершины скалистых гор собраны в торжественные короны и венцы, все раскрасневшиеся в той странной, слабой тишине обладания солнечным светом, в котором столько глубокой меланхолии; полные силы, но хрупкие, как тени; безжизненные, как стены гробницы, но прекрасные в нежном падении малиновых складок, как вуаль какого-то морского духа. , которые живут и умирают, когда вспыхивает пена; неподвижные на вечном троне, суровые вопреки всякой силе, вознесенные над всякой печалью, и все же стертые и полностью растаявшие в воздухе тем последним солнечным лучом, который пробился к ним из-за двух золотых облаков.

§ 4. Возвышающийся над всякой печалью: да; но не безразличный к ней. Путешественник в своем счастливом путешествии, когда его нога ступает по глубокому дерну и весело шлепает по гальке на краю горной дороги, с восторгом смотрит на скопления орехово-коричневых коттеджей, которые приютились среди этих фруктовых садов на склоне холма и сияют под ветвями сосен. Здесь ему вполне может показаться, что если иногда и бывают трудности, то должны быть, по крайней мере, невинность, покой и общение человеческой души с природой. Это не так. Дикие козы, которые скачут по этим скалам, испытывают такую же страстную радость от всего этого справедливого Божьего дела, как и люди, которые трудятся среди них. Возможно, даже больше. Выйдя на улицу одной из таких деревень, вы обнаружите, что она пропитана той мрачной мерзостью, от которой страдает только оцепенение или душевная мука. Здесь это оцепенение — не абсолютное страдание, не голод или болезнь, но вечная тьма спокойствия; весна известна только как время косы, осень - как время серпа, солнце - только как тепло, ветер - как холод, горы - как опасность. Они не понимают даже названия красоты или знания. Они смутно понимают, что такое добродетель. Любовь, терпение, гостеприимство, вера — все это они знают. Собирать урожай на своих лугах бок о бок, так счастливее; безропотно нести ношу по бездыханному склону горы; предлагать незнакомцу испить молока из их сосуда; видеть у подножия их низких смертных одров бледную фигуру на кресте, тоже терпеливо умирающую; в этом они отличаются от скота и от камней, но во всем этом не получают награды, поскольку это касается настоящей жизни. Для них нет ни надежды, ни страсти духа; для них нет продвижения вперед, ни ликования. Черный хлеб, грубая крыша, темная ночь, тяжелый день,

усталая рука на закате; и жизнь уходит. Ни книг, ни мыслей, ни достижений, ни отдыха; разве что иногда немного посидят на солнышке под церковной стеной, пока колокол тонко и далеко разносит звон в горном воздухе; пробормочут несколько непонятных молитв у алтарных перил тускло позолоченной часовни, и так обратно в мрачный дом, где облако над ними все еще не рассеялось — это облако скалистого мрака, рожденное бурными потоками и разрушающимися камнями, и не просветленное даже в их религии, если не считать смутного обещания чего-то лучшего, неизвестного, смешанного с мрачностью. с угрозой и затемненный невыразимым ужасом - как бы дым мученичества, клубящийся вместе с благовониями, и среди образов истерзанных тел и стенающих душ в мечущемся пламени сам крест для них был обогащен сильнее, чем для других, потоками крови.

§ 5. Пусть это не считается затемненной картиной жизни этих альпинистов. Это буквальный факт. Не может быть более болезненного контраста, чем между жилищем любого благовоспитанного английского крестьянина и жилищем столь же честного савояра. The one, расположенный посреди унылых плоских полей и неинтересных живых изгородей, сам по себе демонстрирует любовь к яркости и красоте; его клумбы, усыпанные маргаритками, гладко подметенная кирпичная дорожка к порогу, свежевymетенный песком пол и аккуратные полки с домашней мебелью - все это свидетельствует об энергии сердца и счастье от простого образа жизни и простых вещей повседневной жизни. Другой коттедж, окруженный непостижимой, невыразимой красотой, расположенный на каком-нибудь пологом берегу с золотистой травой, рядом с которым текут чистые фонтаны, а полевые цветы, благородные деревья и красивые скалы собраны вокруг в совершенство, подобное Раю, сам по себе является темным и чумным пятном посреди нежного пейзажа. На некотором расстоянии от его порога земля загажена и истоптана скотом; его бревна черны от дыма, его сад зарос сорняками и безымянным мусором, его комнаты пусты и безрадостны, свет и ветер мерцают и просачиваются сквозь щели в камнях. Все свидетельствует о том, что для его обитателя мир - это труд и суета; что для него не цветут цветы, не поют птицы, не сверкают фонтаны; и что его душа почти не отличается от серого облака, которое клубится и гаснет над его холмами, за исключением того, что ни одна складка его не тронута солнечными лучами.

§ 6. Разве не странно размышлять о том, что в Лондоне или Париже едва ли проходит вечер, чтобы один из этих коттеджей не был раскрашен для лучшего развлечения прекрасных и праздных людей и не был затенен картонными соснами декоратором сцены; и что добрые люди, поэтически настроенные, наслаждаются воображением счастливой жизни крестьян, которые живут у альпийских фонтанов и преклоняют колени перед крестами на вершинах скал? что каждую ночь мы жертвуем наше золото, чтобы создать подобия крестьян в ярких лентах и белых корсажах, поющих сладкие песни и изящно кланяющихся живописным крестам; и все это время настоящие крестьяне без песен преклоняют колени перед настоящими крестами, в другом настроении, чем мечтают добрые и справедливые зрители, и, несомненно, с ответом иного рода, чем в опере "катастрофа"; ответ, имеющий отношение, возможно, в туманном будущем, к самим этим зрителям? Если бы все золото, которое ушло на покраску симулякров коттеджей и на то, чтобы вложить новые песни в уста симулякров крестьян, ушло на то, чтобы украсить существующие коттеджи и вложить новые песни в уста существующих крестьян, в конце концов, возможно, все обернулось бы лучше не только для крестьян, но даже для зрителей. Ибо этой форме Ложного Идеала соответствует и Истинный Идеал, состоящий не в обнаженной красоте статуй, не в прозрачных цветах и хрустящей мишуре театров, но в красоте одетых и сытых живых людей, а также в огнях и смехе счастливых семей. Ночь за ночью желание такого идеала зарождается в каждом праздном человеческом сердце; и ночь за ночью, насколько позволяет праздность, мы воплощаем это

желание в дорогостоящей лжи. Мы рисуем увядшую актрису, создаем убогий пейзаж, подпитываем нашу доброжелательность ложными представлениями о счастье и удовлетворяем нашу праведность поэзией справедливости. Придет время, когда, когда над нашей собственной сценой жизни опустится тяжеловесный занавес, мы начнем понимать, что справедливость, которую мы любили, должна была свершиться на самом деле, а не в поэзии, и счастье, которому мы сочувствовали, было даровано, а не притворным. Мы много говорим о том, чего стоят деньги, но, возможно, однажды будем удивлены, обнаружив, что то, что мудрая и милосердная европейская публика отдала за одну ночную репетицию лицемерия — за один час приятной трели Линды или Люции, — наполнило бы счастьем целую Альпийскую долину и залило бы волнами урожая голод многих ламмермурцев. [101](#)

§ 7. "Нет, - возможно, ответит читатель, - напрасно надеяться, что это когда-нибудь произойдет. Совершенная красота идеала всегда должна быть фиктивной. Разумно тешить себя прекрасным воображением, но было бы безумием пытаться воплотить его в жизнь перед лицом законов Природы. Настоящие пастушки всегда должны быть грубыми, а настоящие крестьяне несчастными; позвольте нам отвести наши кроткие глаза от их грубости и боли и искать утешения в изысканных голосах и купленных улыбках. Мы не можем ни обрушить скалы, ни превратить песок ручья в золото".

§ 8. Это не ответ. Будьте уверены в великой истине: то, что невозможно в реальности, смешно в воображении. Если не в природе вещей, чтобы крестьяне были мягкими и счастливыми, то воображение такого крестьянства нелепо, и радоваться такому воображению неправильно; как всегда радуется любой лжи. Но если по природе вещей возможно, что среди дикости холмов человеческое сердце должно быть утонченным, и если удобство одежды, и мягкость речи, и радость от прогресса в знаниях, и разнообразие мыслей возможны для альпиниста в его истинном существовании, давайте постараемся написать эту истинную поэзию на скалах, прежде чем предаваться ей в наших видениях, и попробуем, не является ли среди всех изящных искусств одним из лучших то, которое наносит на щеки здоровый цвет, а не румяна.

§ 9. "Но возможно ли такое уточнение? Разве условия жизни горного крестьянина во множестве случаев не запрещают этого с необходимостью?"

Что касается сурового отношения к этому вопросу, необходимо изучить одну особенность чувств, которая проявляется у европейских народов, насколько я заметил, нерегулярно, проявляясь иногда как характеристика определенного времени, иногда как характеристика определенной расы, иногда как характеристика определенной местности, и затрагивая одновременно многое, что заслуживает порицания, и многое, что заслуживает похвалы. Я имею в виду способность терпеть или даже получать удовольствие от созерцания объектов ужаса — чувство, которое особенно влияет на характер некоторых групп альпинистов и причины которого необходимо изучить, прежде чем мы сможем сформулировать какое-либо предположение относительно реального влияния гор на характер человека.

§ 10. Например, прискорбные изменения, недавно произошедшие в городе Люцерн, все же пощадили два его древних моста; оба из которых, будучи длинными крытыми дорожками, в прошлые времена, по-видимому, были для населения города тем, чем была Аллея для Лондона или Сады Тюильри для Парижа. Для постоянного созерцания тех, кто прогуливался от пирса к пирсу, на деревянной крыше были нарисованы картины. Эти картины на одном мосту изображают все важные сражения и победы Швейцарии; на другом они представляют

собой хорошо известную серию, которую Лонгфелло так красиво использовал в "Золотой легенде", *"Танце смерти"*.

Представьте себе выражение лица, с которым комитет, назначенный для создания нового "променада" в каком-нибудь процветающем современном городе, принял бы предложение украсить такой променад изображениями Танца смерти.

§ 11. Теперь до старого моста в Люцерне, с чистыми, глубокими и голубыми водами реки Рейс, струящимися между его опорами, и с нежной темнотой зеленых холмов, и далеким мерцанием озера и Альп, чередующихся для глаз по обе стороны; и мрачным уроком, хмурившимся в тени, как будто низкий звук проезжающего колокола над головой навсегда смешался с плеском реки, скользящей вниз; говорю, до тех пор, пока это не отличается от прямой и гладкой полосы ровной пыли между двумя холмами. ряды акаций с круглыми верхушками, которыми наслаждаются обитатели английского водопада или французского укрепленного городка, - до сих пор я полагаю, что жизнь старого Люцернуа со всеми его счастливыми волнами света, горной силой воли и торжественным ожиданием вечности отличалась от обычной жизни тех, кто в течение своего обычного часа прогуливается взад и вперед по современной набережной. Но мрак не всегда бывает такого благородного рода. По мере того, как мы будем продвигаться дальше среди холмов, мы обнаружим, что он становится очень болезненным. Возможно, мы прогуливаемся летним днем по долине Церматт (немецкая долина), солнце ярко светит на поросших травой холмах и сквозь опушки сосен, козы радостно прыгают, колокольчики для скота сладко звенят, а заснеженные горы сияют, как небесные замки далеко вверху. Мы видим невдалеке маленькую белую часовню, укрытую за одним из цветущих холмиков горного дерна; и мы подходим к ее маленькому окошку, думая заглянуть через него в какой—нибудь тихий дом молитвы; но окно забрано железной решеткой и открыто ветрам, и когда мы смотрим сквозь него, то видим - груда белых человеческих костей, разлагающихся в еще более белую пыль!

Точно так же и в той самой чудесной долине, о которой я только что говорил, между Шамуни и Вале, на каждом повороте приятной тропинки, где на скалах сильнее всего пахнет тимьяном, мы увидим маленький крест и раку, установленную под одним из них; и подойдем к нему, надеясь получить какую-нибудь счастливую мысль об Искупителе, которым были созданы и до сих пор состоят все эти прекрасные вещи. Но когда мы подходим ближе — видим под крестом грубую картину душ, терзаемых красными языками адского огня и пронзаемых демонами.

§ 12. По мере того, как мы приближаемся к Италии, видимость этого мрака сгущается; и когда мы спустимся по южному склону Альп, мы обнаружим, что это выдвигание на первый план образа Смерти ассоциируется с перенесением самых болезненных аспектов болезни, так что условия человеческих страданий, которые в любой другой стране были бы ограничены больницами, могут открыто демонстрироваться на обочине дороги; и с этим выставлением на всеобщее обозрение деградировавшей человеческой формы еще больше связана нечувствительность к уродству и несовершенству в других вещах; так что разрушенная стена, запущенный сад и неубранная комната, кажется, объединяются в выражении ужаса. мрачность духа овладела жителями всей земли. Это, по-видимому, происходит не от бедности или беспечного довольства малым: здесь нет ничего от ирландского безрассудства или юмора; но в душе, кажется, поселился мрак - холод и чума, словно восставшие из гробницы, которые частично мертвят, частично затемняют глаза и сердца людей и дышат

проказой разложения через каждый ветерок и каждый камень. "Вместо хорошо уложенных волос - облысение и жжение вместо красоты".

Также нет недостатка в определенных доказательствах того, что это чувство не зависит от простой бедности или праздности. В самом великолепном и дорогом дворцовом саду статуи позеленеют от мха, террасы будут испорчены или сломаны; сам дворец частично облицован мрамором, в других местах он покрыт бесцементным и неровным кирпичом, его железные балконы погнуты и заржавели, тротуары заросли травой. Чем энергичнее предпринимались усилия, чтобы выйти из этого состояния и стряхнуть с себя все признаки бедности, тем более очевидным кажется, что проклятие нависает над происходящим, и негашеный строительный раствор, и недостроенная стена, и жуткое запустение незавершенности, запутавшейся в ветхе, повергают зрителя в еще большее уныние.

§ 13. Это чувство также было бы легче объяснить, если бы оно казалось последовательным в своем невзирая на красоту, — если бы то, что было *сделано*, было в целом столь же неэффективным, как и то, что было оставлено. Но балкон, хотя и ржавый и сломанный, изящен по дизайну и опирается на великолепно вырезанную мраморную плиту; окно, хотя и представляет собой всего лишь черную прореху в ободранной штукатурке, окружено гирляндой виноградных лоз, а перед ним - заросли острых листьев и цветов олеандра цвета авроры; внутренний двор, заросший скорбной травой, завершается яркой фреской с изображением садов и фонтанов; труп, обращенный обнаженным лицом к небесам, усыпан цветами; красота постоянно смешивается с тенью смерти.

§ 14. Таким же является и своего рода веселье — не настоящая жизнерадостность, не беспечная шутка, но решительное стремление к веселью, решительный смех, смешанный с большим количеством сатиры, грубости и практического шутовства, и, как мне всегда казалось, лишенный всякого утешения или надежды, — с тем выдающимся характером, что оно способно затронуть своей горечью даже самые страшные предметы, так что, как любовь к красоте сохраняет свою нежность в присутствии смерти, так и любовь к шутке также сохраняет свою смелость, и скелет становится похожим на скелет. одна из стандартных масок итальянской комедии. Когда я был в Венеции в 1850 году, самой популярной частью *комической* оперы была "Смерть и сапожник", в которой смыслом сюжета был успех деревенского сапожника в качестве врача вследствие явления ему Смерти у постели каждого пациента, которому не суждено было выздороветь; и самой аплодируемой сценой в ней была сцена, в которой врач, обнаглевший от успеха и раздутый от роскоши, сам был перенесен в обитель Смерти и повергнут в агонию ужаса, когда ему показали человеческие жизни, под угрозой смерти. вид истощающихся ламп и его собственных, готовых истечь.

§ 15. У меня также нет ни малейших сомнений в том, что это терпение или оскорбление страшных образов частично связано с непристойностью, частично с общей глупостью и слабоумием. Мужчины, которые аплодировали громче всех, когда актриса в одно мгновение надела маску, изображающую череп, и когда ее резкое и ясное "Sono la Morte" разнеслось по театру, были как раз теми, чьи отвратительные привычки не позволяли женщинам проходить по некоторым главным улицам Венеции, — как раз теми, кто составлял разинувшую рты публику, когда шарлатан предлагал новое шарлатанское лекарство на Рива деи Скьявони. И поскольку образы страха ассоциируются со слабостью при лихорадке, мне кажется, что слабоумие и любовь к ужасу таинственным образом связаны на протяжении всей жизни человека. Наиболее трогательным примером этого являются последние дни сэра Вальтера Скотта, публикация последних работ которого, о чем многие глубоко сожалеют, все же, возможно, в целом была правильной, поскольку давала возможность изучить условия упадка перегруженного человеческого интеллекта в одном из самых благородных умов.

Среди многих признаков этого полного упадка в Опасном Замке не самым примечательным было появление рыцаря, на черных доспехах которого изображено подобие скелета.

§ 16. Любовь к ужасам, которая таким образом связана со слабостью интеллекта, не следует, однако, смешивать с той, которую проявляют вульгарные люди в целом. Чувство, на которое рассчитывают при подготовке пьес, полных ужаса и преступлений, в наших низших театрах и которое с большим искусством и элегантностью подпитывается мрачными декорациями популярных французских романистов, каким бы морально нездоровым оно ни было, не является *неестественным*; это не результат апатии к такому ужасу, а сильного желания возбудить умы грубые и тупые, но не обязательно слабые. Сцена убийства ювелира в "Графе Монте-Кристо" или сцены со шприцем в "Парижских мистериях" вызывают к инстинктам, которые так же присущи всему человечеству, как жажда и голод, и которые унижают только в преувеличенном состоянии, обусловленном притуплением других инстинктов, более высоких, чем они. И люди, которые в один период своей жизни могли бы получать главное удовольствие от таких повествований, в другой могут впасть в состояние повышенного тона и острой чувствительности. Но любовь к ужасу, относительно которой мы сейчас исследуем, кажется неестественным и слабым чувством; дело не в том, что человек нуждается в возбуждении или обладает какими—либо такими сильными восприятиями, которые могли бы вызвать возбуждение, но он мертв для ужаса, и странное злое влияние направляет его слабый разум скорее к пугающим образам, чем к прекрасным, - подобно тому, как наши тревожные сны иногда наполнены омерзением, которое, кажется, возникает не из какой-либо мыслимой ассоциации наших идей наяву, а является испарением из самих покоев могилы, к которым разум, в своем параличе, прикован. , подошел.

§ 17. Но даже это идиотское упоение ужасом более понятно, более очевидно естественно, чем часто встречающийся связанный с ним инстинкт абсолютной радости от *уродства*. В некоторых проявлениях древнегерманского искусства мы находим самое странное настаивание на том, что во всех отношениях уродливо и несостоятельно, или страшно; не с каким-либо чувством возвышенности в этом, ни с простой глупостью, но с решительным выбором, который я не могу полностью объяснить никакими общепризнанными принципами человеческой природы. Ибо в наихудших условиях чувственности все же существует некоторое восприятие прекрасного, так что люди, совершенно развращенные в принципах и привычках мышления, все же будут восхищаться прекрасными вещами и прекрасными лицами. Но в настроении, о котором я сейчас говорю, нет предпочтения даже низшим формам красоты; никаких усилий по изображению прекрасных конечностей или страстных лиц, никаких свидетельств каких—либо человеческих или естественных ощущений, - просто питаешься разложением и валяешься в слизи, не явно и не предполагаемо получая от этого никакого удовольствия, но находясь в страшной власти злого духа.

§ 18. Самый замечательный пример проявления этого чувства в наивысшей степени, который я помню, - это молитвенник в Британском музее, Харл. рукопись 1892 года. Рисунки основных сюжетов в нем, по-видимому, были выполнены сначала черным Мартином Шенгауэром (во всяком случае, каким-то переписчиком его рисунков), а затем был нанят другой рабочий, чтобы закрасить эти рисунки. Никакими словами нельзя описать силу "сердечной язвы" этого человека; читателю следует внимательно изучить рукопись, если он хочет увидеть, как низко может пасть человеческая натура. Я написал описание одного или двух рисунков, чтобы дать некоторое представление о них людям, не имеющим возможности обратиться к книге; но простое описание настолько опечалило и загрязнило мои страницы, что я не смог сохранить его. Поэтому я назову только основные характеристики, которые присущи уму рабочего.

§ 19. Во-первых, постоянное вмешательство в смерть, независимо от того, есть повод намекать на это или нет, особенно настаивание на ее связи с коррупцией. Я не хочу причинять читателю боль, останавливаясь на деталях, иллюстрирующих это чувство.

Во-вторых, Удовольствие от расчленения, вывиха и искажения отношения. Искажение, в некоторой степени, является универсальной характеристикой немецкого искусства пятнадцатого и шестнадцатого веков; иными словами, существует общая склонность изображать ноги поперек, или ступни, скрученные в круговую, или тела, неловко согнутые, а не что-либо в естественном положении; и сам Мартин Шенгауэр демонстрирует этот недостаток в немалой степени. Но здесь рабочий-отделочник вывихнул почти все суставы, которые он обнажил, помимо того, что связал и скрутил мышцы в простые узлы веревки.

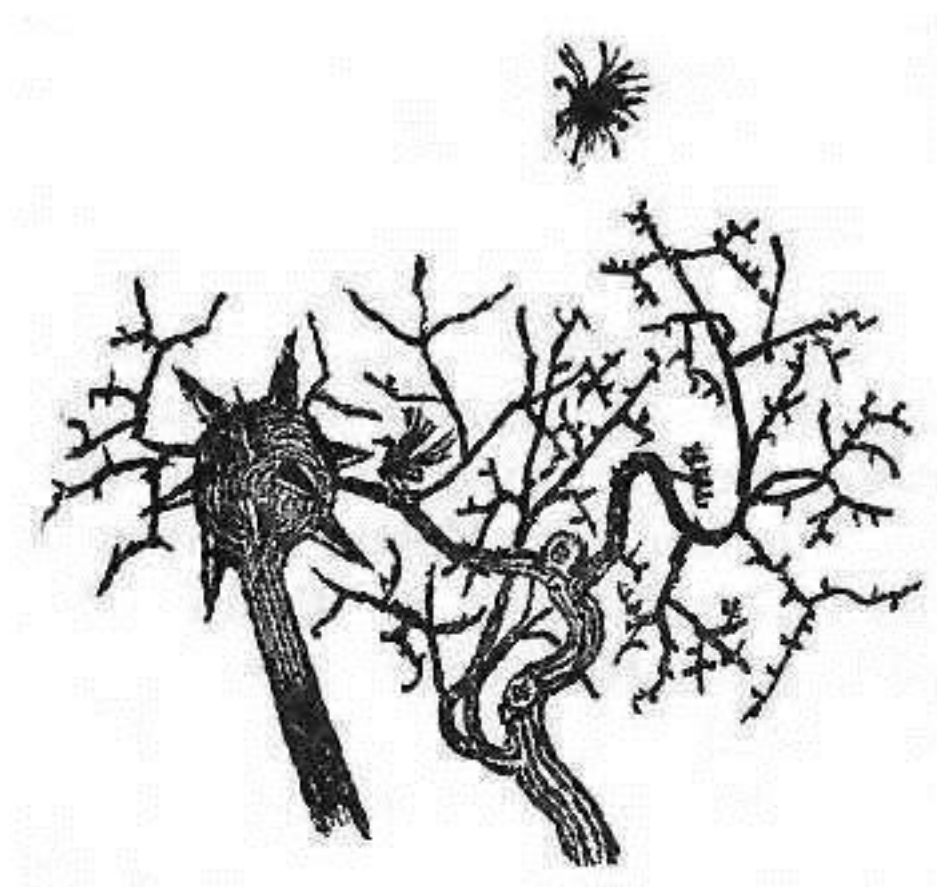


Рис. 113.

Однако то, что у человеческих фигур сводится лишь к вывихам конечностей, у животных становится фактическим расчленением. [Рис. 113](#) - точная копия дерева с двумя птицами, одна на суку, другая над ней, видна на заднем плане, за солдатской булавой, на рисунке "Предательство". На гравюре этого сюжета, выполненной самим Шенгауэром, булава отсутствует; она была вставлена мастером-отделочником, чтобы придать большее выражение дикости ветвям дерева, которые, соединенные с шипами булавы, образуют одну массу неорганизованных углов и шипов, в то время как птицы выглядят частично разорванными на куски, а частично похожими на черных пауков.

На самой картине небо также покрыто небольшими отдельными и изогнутыми белыми мазками в виде облаков, а волосы фигур разорваны в клочья, как дерево, разорванное пушечным выстрелом.

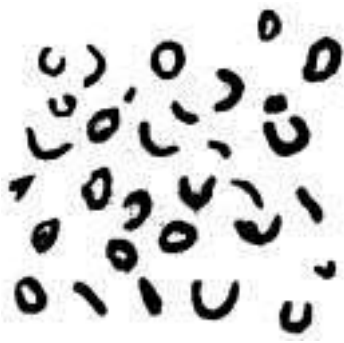


Рис. 114.

Эта склонность к расчленению и разделению всего является одним из выдающихся состояний ума, склонного к пороку и уродству; точно так же, как соединять и гармонизировать все - это свойство ума, склонного к добродетели и красоте. Это показано вплоть до мельчайших деталей; как, например, на пятнистом фоне, который вместо того, чтобы быть испещренным связанными узорами, как в благородных рукописях (см. Т. III. Рис. 7), покрыты беспорядочными черточками и кружочками, выполненными тупым пером или кистью, [рис. 114](#). А один из бордюров состоит из различных отделенных голов, отрезанных у шеи или плеч без малейшей попытки скрыть или украсить срез. Все это, конечно, связано с выбором наиболее отвратительных черт в облике.

§ 20. В-третьих, чистое невежество. Такой ум, как этот, неизбежно должен быть неспособен воспринять истину любой формы; и поэтому вместе с искажением всей изученной формы связано полное отрицание или несовершенство того, что менее изучено.

В-четвертых, Наслаждение кровью. Я не могу использовать слова, которые были бы необходимы для описания второй [102-й](#) картины Бичевания в этом молитвеннике. Но в целом я могу заметить, что степень, в которой особое чувство, которое мы пытаемся проанализировать, присутствует в любом районе римско-католических стран, может быть почти точно измерена количеством крови, изображенной на распятиях.

Человек, нанятый для перерисовки на Кампо Санто в Пизе той части картин Орканьи, которая изображает Ад, дал очень яркий пример того же чувства; и оно должно быть знакомо всем путешественникам в странах, полностью охваченных *современным* романизмом, который отличается от романизма тринадцатого века так же сильно, как тюрьма от покоев принца.

Наконец, полное отсутствие изобретательской силы. Единственное, на что способен этот рабочий, - это искажение. В ужасном *сочетании* он бессилён; он даже не может понять это или скопировать, когда его ставят перед ним, постоянно уничтожая все, что есть на рисунке Шенгауэра.

§ 21. Таковы, по-видимому, основные составляющие элементы в сознании автора этого молитвенника, и он обладает ими в полной абстракции почти от всех других, показывая в смертельной чистоте природу яда, который в обычных случаях смягчается противодействующими элементами. Есть даже определенные чувства, сами по себе достаточно злые, но более *естественные*, чем эти, малейшее смещение которых было бы здесь своего рода искуплением. Тщеславие, например, привело бы к более законченному исполнению и более тщательному копированию с натуры и, конечно, смягчило бы уродство верностью; любовь к удовольствиям иногда придавала бы изящную или чувственную форму; злоба придавала бы некоторый смысл граничащим гротескам, более того, даже безумие могло

бы придать им некоторый изобретательный ужас. Но чистая умерщвленность этого ума, не способного ни к терпению, ни к верности, ни к изяществу, ни к остроумию, ни в каком месте, ни по каким мотивам, — эта ужасная апатия мозга, которая не может подняться так высоко, как безумие, но способна только к разложению, избавляет нас от задачи всякого анализа и оставляет нам только изучение того, как эта черная аква Топхана сочетается с другими состояниями ума.

§ 22. Ибо я провел читателя по этой темной земле, потому что для нашего определения влияния гор было важно получить как можно больше данных о масштабах в других районах и выводе из других причин того ужаса, который поначалу мы, возможно, слишком произвольно связали с горным пейзажем. И я хотел бы, чтобы мои знания позволили мне проследить это на более широкой основе, поскольку изложенные до сих пор наблюдения по-прежнему оставляют этот вопрос весьма трудным. Путешественнику, пересекающему Альпы между Швейцарией и Италией, может показаться, что основная сила зла находилась к югу от горной цепи и объяснялась особыми обстоятельствами и характером итальянской нации в этот период. Но по мере дальнейшего изучения вопроса он отмечал, что в районах Италии, которые обычно считаются *здоровыми*, свидетельств этого заболевания было меньше, и что оно, казалось, распространялось в местах, подверженных малярии, сосредоточившись в Валь д'Аоста. Тогда он, возможно, счел бы несовместимым со справедливостью возлагать вину на горы и переносить свое обвинение на болота, но был бы вынужден признать, что зло сильнее всего проявлялось там, где эти болота были окружены холмами. Затем он, вероятно, предположил бы, что это вызвано совместным воздействием лишений, одиночества и нездорового воздуха; и был бы склонен придирается к горам, по крайней мере, в той мере, в какой они требовали болезненного восхождения и трудоемкого земледелия; но снова был бы поставлен под сомнение, вспомнив, что одна из основных ветвей этого чувства — любовь к уродству, по-видимому, особым образом присуща Северной Германии. Если бы он был хоть немного знаком с искусством Севера и Юга, он понял бы, что *стойкость* к уродству, которая в Италии была результатом вялости или депрессии (в то время как ум все еще сохранял некоторое представление о разнице между красотой и уродством, как отмечалось выше в § 12), не следует путать с тем отсутствием восприятия прекрасного, которое привнесло общую резкость фигур во все немецкое и фламандское раннее искусство, даже когда Германия и Фландрия были в расцвете своего национального здоровья и могущества. И когда он детально проследил за сравнением всех самых чистых идеалов к северу и югу от Альп и осознал постоянный контраст, существующий между угловатой и костлявой святостью одной широты и поникшим изяществом и задумчивой набожностью другой, он больше не приписывал суровости или миазмам гор происхождение чувства, которое так сильно проявлялось на уютных улицах Антверпена и Нюрнберга, а также в неутомимом и активном интеллекте Ван Эйка и Альберта Дюрера.

§ 23. Когда я размышляю над этими различными трудностями, следующие Условия, которые порождают Горный мрак. выводы кажутся мне выводимыми из данных, которыми я в настоящее время располагаю. Я никоим образом не уверен в их точности, но они могут помочь читателю продолжить расследование.

I. Мне кажется, во-первых, что достаточная степень интеллекта и общая сила интеллекта. воображение необходимо, прежде чем станет возможным заболевание такого рода. Она захватывает не просто глупых крестьян, но и тех, кто принадлежит к интеллектуальным расам и в ком способности воображения и чувствительность сердца изначально были сильны и нежны. На равнине, со свежим воздухом, крестьяне могут быть почти безмозглыми, но не зараженными этим унынием.

II. Во-вторых, я думаю, что это тесно связано с романизмом. с романистической религией, и это по нескольким причинам.

О. Обычное использование плохого искусства (плохо сделанных кукол и плохих картин) в религиозных целях, естественно, притупляет чувствительность чувств, требуя почтения к уродству и приучая глаз к нему в моменты сильных и чистых чувств; я не думаю, что мы можем переоценить возможные пагубные последствия этого вынужденного несоответствия между зрением и воображением.

Б. Привычное заикливание на покаяниях, пытках и мученичестве Святых как предметах восхищения и сочувствия, наряду с долгими размышлениями о страданиях в Чистилище; это стало почти невозможным для протестантов из-за большей пугливости таких размышлений, когда наказание предполагается вечным.

С. Праздность и пренебрежение надлежащими обязанностями повседневной жизни во время большого количества праздников в году, а также отсутствие надлежащей чистоты, вызванные идеей, что комфорт и счастливая чистота менее угодны Богу, чем дискомфорт и самоуничтожение. Такая наглость вызывает сильное уныние, большую меру реальных страданий, чем это необходимо при данных жизненных обстоятельствах, и, кроме того, многие формы преступлений и болезней.

Д. Суеверное возмущение. Я не знаю, является ли это результатом сочетания этих нескольких причин, или же мне следует отнести к отдельной категории некий странный трепет, который, кажется, присущ латинизму подобно его тени, отличаясь от более грубого мрака, который мы рассматривали, тем, что он может присущ умам высочайшей чистоты и пронизательности, и, действительно, относится к ним в большей степени, чем к низшим. Это неопределимая задумчивость, ведущая к большой строгости предписаний, беспощадности наказаний и мрачным или обескураживающим мыслям о Боге и человеке. [103](#)

Отчасти это связано с большей верой в ежедневное присутствие и силу злых духов, чем принято у протестантов (за исключением более восторженных и *также мрачных* сект пуритан), а также с суровой верой в осуждающую силу и долг Церкви, что приводит к преследованиям и к менее сдержанному негодованию против противоположных мнений, чем обычно характеризует протестантский ум, который, хотя и достаточно язвителен и ожесточен, не подвержен особому жжению сердца, вызываемому у паписта любым оскорблением его Церкви или по тому аспекту, который он считает ересью.

§ 24. По всем этим причинам я думаю, что латинизм очень определенно связан с мраком, который мы исследуем, чтобы непременно вызвать его в какой-то мере у всех людей, искренне придерживающихся этой веры; и если такой эффект никогда не прослеживается, то это потому, что латинизм сдерживается неверием. Атеизм или рассеянность значительной части населения в перенаселенных столицах не позволяют ощутить этот мрак в полную силу; но в горных безлюдьях он вновь обретает свою власть над умами сравнительно невежественных и более страдающих крестьян; так что это не зло, присущее самим холмам, а один из результатов сохранения в них того древнего религиозного голоса предупреждения, который, поощряя священное чувство в целом, поощряет также любое зло, которое, по сути, относится к той форме учения, которая проповедуется среди них.



Рис. 115.

§ 25. III. Это, несомненно, связано также с болезненным состоянием здоровья. Жизнерадостность так же естественна для сердца человека с крепким здоровьем, как румянец для его щек; и везде, где есть обычные телесные заболевания. мрак, здесь должны быть либо плохой воздух, нездоровая пища, неподобающе тяжелый труд, либо неправильный образ жизни. В горах все эти различные причины часто встречаются в сочетании. Воздух либо слишком унылый, либо нечистый; как правило, крестьяне подвергаются чередованию того и другого. Различными способами переносятся большие лишения, летом - тяжелый труд, а зимой - сидячий и замкнутый образ жизни. Там, где мрачность существует в менее возвышенных районах, как в Германии, я не сомневаюсь, хотя

у меня недостаточно исторических знаний, чтобы доказать это, что она частично связана с привычками к сидячему образу жизни, длительной учебе и, как следствие, с общим расстройством организма; когда она существует в грубой форме, представленной в рассмотренной выше рукописи, я не сомневаюсь, что она была усилена привычками к всеобщему пороку, жестокости и распущенности.



Рис. 116.

§ 26. IV. Рассматриваемое как естественная нечувствительность к красоте, оно, я полагаю, указывает на определенный недостаток культуры у расы, среди которой оно встречается, возможно, без телесной или умственной грубости жизни. слабость, но вызванная грубостью жизни, отсутствием образцов прекрасного искусства, дефектами национальных черт и такими другими невзгодами, обычно присущими северным народам в противоположность южным. Здесь, однако, опять мои исторические познания подводят, и я должен

предоставить читателю самому разобраться в этом вопросе, если он его интересуется. Единственный пример может быть полезен тем, у кого нет времени на расследование, чтобы показать, какую разницу я имею в виду.

На рис. 115 изображен Святой Петр с немецкой рукописи пятнадцатого века среднего качества исполнения; и на рис. 116 мадонна либо лучшей английской, либо второсортной французской работы из служебника, выполненного в 1290 году. Я не сомневаюсь, что читатель сразу заметит общее изящество и нежность чувств в линиях драпировки последнего и сравнительно тонкий тип черт лица. Жесткость линий, жестов и черт лица в немецком примере, хотя и двумя столетиями позже, я думаю, не менее примечательны. В остальной части рукописи они сопровождаются чрезмерной грубостью в выборе орнаментального сюжета: например, под женской фигурой, типичной для Церкви, нарисована туша, только что разделанная и подвешенная на шампурах за ноги.

§ 27. V. Во многих высокогорных округах жители не только, вероятно, страдают от жизненных трудностей и отстают в развитии из-за грубых манер, но и привыкли к определенным условиям уродства и беспорядка, создаваемым буйством окружающих их стихий. Привыкнув рассматривать эти условия как неизбежные по своей природе, они могут легко перенести идею неизбежности и пригодности на те же явления в своих собственных домах. Я сказал, что горы, по-видимому, созданы для того, чтобы показывать нам совершенство красоты; но мы видели в десятой главе, что они также иногда демонстрируют крайнее уродство: и жителям округов такого рода почти необходимо для их повседневного комфорта, чтобы они без неприязни рассматривали аспекты запустения, которые для других были бы ужасающими. И можем ли мы винить их, если, когда реки постоянно засыпают их поля кучами черной слизи и во время паводка перекачиваются через заросли на их островках, оставляя, когда паводок проходит, каждый лист и ветку тусклыми от гранитной пыли, которые никогда больше не будут зелеными в течение всего знойного лета; когда оползень оставляет ужасный шрам среди травянистых холмов на склоне холма; - скалы наверху изрыты ледниками в трещины и раны, которые никогда не заживают; и сам лед почернел лига за лигой от воды. повсюду развалины, словно в результате долгих и грязных раскопок; — можем ли мы винить, говорю я, крестьянина, если, ежедневно рассматривая все это как необходимое в окружающей его сильной природе, он не обращает внимания на то, что в его доме или на ферме царят те же беспорядки; и не чувствует дискомфорта, хотя его стены покрыты трещинами, как камни, его мебель покрыта пылью, как деревья, а его сад подобен леднику в неприглядности траншей и запустении холмов?

§ 28. Под этими пятью главами, насколько я в состоянии их проследить, понимаются причины характера, который мы исследуем; и будет видно, что только последняя совершенно характерна для горных и болотистых районов, хотя существует несколько большая вероятность того, что остальные также могут быть развиты среди холмов в большей степени, чем на равнинах. Когда по непредвиденной случайности все они связаны, и условия, описанные в пятой главе, очень отчетливы, результат даже возвышен в своей болезненности. Из мест, подвергшихся такому пагубному влиянию, ни одно не является столь характерным, как город Сион в Вале. Во-первых (см. § 23), материал, из которого он сделан, хорош; представители крестьянской расы там красивы и умны, поскольку они избегают неблагоприятного влияния окружающих; так что в праздничный день или в воскресенье, когда семьи спускаются с холма Шалет, где воздух здоровее, среди молодых женщин можно увидеть много очень милых лиц, подчеркнутых несколькими большими усилиями по подгонке необычного валецкого костюма, чем это сейчас принято в других кантонах Швейцарии.

§ 29. Во-вторых, это епископство и настоящий центр романизма в Швейцарии, во все наиболее определенные католические доктрины, очевидно, искренне верит большинство населения; протестантизм вообще не имеет над ними власти; а республиканское неверие, хотя и активно действует в советах коммуны, пока, насколько я мог видеть, имеет мало влияния в сердцах домашних. Известность Вале среди римско-католических государств всегда была значительной. Кардинал Сион в старину был одним из персонажей, доставлявших венецианским послам больше всего хлопот при английском дворе. 104

§ 30. В-третьих, он находится посреди болотистой долины, пораженной различными болезнями; вода либо стоячая, либо извергается бурными потоками, наполненными землей; воздух по утрам тоже застойный, горячий, спертый и зараженный; днем из устья Мартиньи вырывается порывистый и яростный вихрь; одна сторона долины почти постоянно в тени, другая (она тянется на восток и запад) выжжена южным солнцем и всю ночь посылает в воздух потоки тепла от раскаленных известняков; в то время как менее прослеживаемый чумы, превосходящие любую из этих, вызывают у жителей в определенный период жизни сильные заболевания зобом и часто, в младенчестве, кретинизмом. Сельское хозяйство сопряжено с величайшими трудностями и унынием; земля, которую труд всей жизни только что сделал плодородной, часто засыпается за час; а перевозка материалов, а также перемещение по крутым склонам холмов сопряжены с необычайной усталостью.

§ 31. Благодаря этим различным влияниям Сион, столица округа, представляет собой одну из самых замечательных сцен для изучения рассматриваемого в настоящее время особого состояния человеческих чувств, которые я знаю среди гор. Он состоит немногим более чем из одной главной улицы, вьющейся вокруг корней двух гребней скал и разветвляющейся по бокам, по направлению к скалам, на несколько узких переулков, с другой стороны, на пустыри, часть которых служит для военных учений, часть огорожена неопределенным и расплывчатым образом; наполовину засыпанный ров или полуразрушенная стена, по-видимому, указывают на их принадлежность или были предназначены для принадлежности некоторым недостроенным домам, которые растут среди сорняков. Но в какой-либо части города трудно сказать, что такое садовая земля или что такое отходы; еще более трудно сказать, что такое новое здание, а что старое. Дома были по большей части построены грубо из крупного известняка соседних холмов, затем покрыты штукатуркой и выкрашены, в подражание палладианским дворцам, с серыми наличниками и пилястрами, с драпировками от капителя к капителю. С этим фальшивым убранством любопытно контрастирует множество изящных, честных и оригинальных металлических изделий на выпуклых балконах, украшенных цветами решетках огромных окон и ветвистых козырьках для любых целей поддержки или охраны. Штукатурка с ее фресками в большинстве случаев отвалилась, оставив дома облупленными и в шрамах; их обмазали для ненадежной реставрации новым раствором и в лучшем случае так и оставили; но обычно они также более или менее превращались в руины и либо покрывались крышей на первом этаже, когда обваливался второй, либо безнадежно заброшались; — не снесли, а оставили в белых и жутких оболочках рассыпаться в кучи известняка и пыли, при этом один-два нищих все еще живут там, где возможно обитание. Переулки вьются среди этих руин; голубое небо и горная трава видны из окон их комнат и поверх перегородок, на которых лохмотьями красуются старые безвкусные газеты; сорняки растут, и собаки скребутся у их фундаментов; но здесь нет пышных сорняков, потому что их рваные листья побелели от извести, раздавлены постоянно падающими осколками и истерты ленивыми ногами. Здесь всегда работают каменщики, всегда что-нибудь свежее латают и белят; унылый запах строительного раствора, смешанный с запахом затхлой вони любого рода, поднимается вместе с пылью и загрязняет любой приток воздуха; углы заполнены грудами камней, частично обломанных, с

прилипшими к ним корками цемента и подтеками селитры, сочащимися из их пор. В lichenous камни и обожженные солнцем склонах травы распрямляются туда-сюда среди обломков, как ни странно, пройденный лестницы и стены и пол-отрезок пути, что исчезнет ниже наглядно черные своды, и не может следовать, или подняться в обмотках круглые углы, и в неогороженных склонах вдоль фронта, две массы породы, которые медведь, один темный замок, другая старая церковь и монастырь Сион; внизу, в грубой форме заключенном площади на окраине города, еще более древние Ломбардии, церковь возносит свои серые башни, своего рода набережной, простирающейся между ним и епископский дворец, а также участок травы, пересекаются с гравийных дорожек, но трава, в странную симпатию с жителями, не будет расти как трава, но дроссели себя с сетью серый сорняки, замечательный в различных ее выражение колючих недовольства и ярости; голубой цветок огуречника, который смешивается с ней в количествах, практически не прерывая своего характера, для буйных черных пятен в центре голубой забирает нежность цветов, и это, кажется, выросли там в какой-то сверхъестественной издевательства над его старым именем быть хорош против тоски. Остальная растительность в основном состоит из мальвы карликовой, дикорастущего суккулента, раkitника, гусяной лапки и тысячелистника; 105 растений, почти все с зазубренными листьями, сломанными и слабо собранными в пучки цветами, обитатели пустырей и мест выброса отходов.

За этим участком Епископальный дворец, полузаброшенное здание, похожее на барак, возвышается над *запущенным виноградником*, гроздь которого, черные с нижней стороны и белоснежные с другой от известковой пыли, собирают вокруг себя меланхолическое жужжание мух. Сквозь арки его шпалер видна вдалеке аллея великой долины, расширяющаяся линия за линией пучковатой листвы, вялой и богатой, переходящей, наконец, в лиги серой Мареммы, заросшей терновником и ивами; по обе стороны от нее, опираясь на могучие склоны и непрерывные просторы колоссальных мысов, великие горы возвышаются над розовыми глубинами раскаленного воздуха, и полумесяцы снега мерцают над их тусклыми вершинами, как будто на Небесах может быть Траур, как когда—то была Война. ряд убывающих лун мог бы быть установлен для ламп по бокам какой—нибудь замогильной камеры в Бесконечности.

§ 32. Я не знаю, насколько ослабла бы эта всеобщая хватка скорбящего духа, если бы искренняя энергия была направлена на изменение образа жизни валайсанцев. Но мне всегда казалось, что даже в более здоровых горных районах присутствовала определенная степень неизбежной меланхолии; и я никогда не мог отделаться от ощущения, что здесь, где людям была явлена прежде всего красота Божьего промысла, также было дано предупреждение, и притом в полной мере, о непреходящем Его негодовании против греха.

Отворачивать сердце от этого предупреждения и отказываться признавать в прекрасных сценах естественного творения что-либо, кроме благодеяния, кажется одним из самых хитрых и частых самообманов. Люди в целом тяготеют к свету, насколько они вообще размышляют о таких вещах, большинство из них проходят "мимо", либо просто упорно занимаясь своей работой, независимо от того, что хорошего или злого их окружает, либо в эгоистичном унынии или эгоистичном восторге, проистекающих из их собственных обстоятельств в данный момент. Из тех, кто предается какому-либо истинному созерцанию, большинство, будучи смиренными, кроткими и добросердечными, ищут в природе только то, что прекрасно и милосердно; отчасти также Бог дает каждому здоровому человеческому уму склонность в какой-то степени преодолевать зло или даже ожесточаться против него, иначе страдания были бы слишком велики, чтобы их можно было вынести; и смиренные люди, со спокойной верой в то, что все к лучшему, непредвзято представляют факты самим себе,

считая их не своим делом. Итак, что касается людей с жестоким сердцем, легкомысленных людей, занятых людей, скромных людей и людей с веселым умом, - легкомыслия молодости и озабоченностей возраста, — философии веры и жестокости безумия, — священников и левитов, маскарадов и торговцев, которые соглашаются придерживаться своей стороны пути, — зло, которое Бог посылает, чтобы предупредить нас, забывается, а зло, которое Он посылает, чтобы мы исправили, остается без исправления. И затем, поскольку люди закрывают глаза на мрачную неоспоримость фактов, стоящих перед ними, их Вера, такая, какая она есть, поколеблена или вырвана с корнем всякой тьмой в том, что им открывается. В наши дни нелегко найти среди наших более серьезных мыслителей человека с благими намерениями, который не возьмет на себя смелость оспаривать всю систему искупления, потому что он не может разгадать тайну наказания за грех. Но может ли он разгадать тайну наказания за ОТСУТСТВИЕ греха? Может ли он полностью объяснить все, что происходит с извозчиком? Смотрел ли он когда-нибудь честно на судьбу одного из этих животных, когда оно умирало, — оценивал проделанную им работу и полученную награду, — прикладывал руку к кровавым ранам, сквозь которые пробиваются его кости, и так смотрел на Небеса с полным пониманием того, как Небеса относятся к лошади? И все же лошадь — это факт, а не сон, не откровение среди миртовых деревьев ночью; и пыль, в которой она умирает, и собаки, которые ее едят, — это факты; — и вон тот счастливый человек, чьей лошадью она была до тех пор, пока ее колени не подломились о препятствия, у которого изначально была бессмертная душа, а богатство и покой способствовали его бессмертию; который также посвятил силы своей души и тела, богатства и покой разорению домов, развращению невинных и угнетению бедных; и в этот фактический момент своей жизни он имеет бессмертие. благополучная жизнь, когда множество проклятий поджидает его в спокойной тени, устремив на него глаза смерти, выжидая своего часа, когда бедная извозчицья лошадка обрушивалась на него с бессмысленными богохульствами, когда его слабеющие ноги спотыкались о камни, - у этого счастливого человека не будет ран, — уготована только участь лошади — уничтожение; или, если ему действительно уготовано что-то другое, то поэтому следует усомниться в доброте или всемогуществе Небес.

§ 33. Мы не можем рассуждать об этих вещах. Но одно я знаю — и это может быть известно всем людям, — что в этом мире не существует ничего хорошего или привлекательного без соответствующей тьмы; и что Вселенная постоянно предстает перед человечеством в суровом аспекте предупреждения или выбора, добра и зла, установленных по правую и по левую руку.

И в этом горном мраке, который так сильно давит на человеческое сердце, что во все времена до сих пор, как мы видели, горных ущелий либо избегали в страхе, либо населяли их в покаянии, есть лишь исполнение универсального закона, согласно которому там, где красота и мудрость Божественного деяния проявляются наиболее ярко, там также наиболее ясно проявляются ужас Божьего гнева и неотвратимость Его власти.

И этот мрак не менее прекрасен, поскольку свидетельствует об ошибке человеческого выбора, даже когда природа добра и зла совершенно определенно установлена перед ним. Райские деревья были прекрасны, но наши прародители спрятались от Бога "in medio ligni Paradisi", среди деревьев сада. Холмы были созданы для помощи человеку; но вместо того, чтобы поднять глаза к холмам, откуда приходит его помощь, он приносит жертву своему идолу "на каждом высоком холме и под каждым зеленым деревом". Гора дома Господня возвышается над холмами; но Надав и Авиуд увидят под Его ногами небесное тело в его ясности, и все же спустятся, чтобы зажечь кадильницу против своих собственных душ. И так будет до скончания времен; до скончания веков этот крик все еще будет слышен среди

альпийских ветров: "Услышьте, о вы, горы, спор Господа!" И все же их бездны из нетающего льда, и безудержный рев измученных волн, и смертоносные водопады бесплодного опустошения, и безвозвратный упадок должны быть образом душ тех, кто избрал тьму, и чей крик будет обращен к горам, чтобы они обрушились на них, и к холмам, чтобы покрыли их; и все же до скончания времен чистые воды неиссякаемых источников, и белые пастбищные лилии в их облаченном множестве, и пребывание пылающих вершин в их близости к разверзшимся небесам будут оставаться неизменными. прообразы и благословения тех, кто избрал свет и о ком написано: "Горы принесут людям мир, а маленькие холмы - праведность".

101 Когда я готовил этот лист к печати, утренняя газета, содержащая отчет о сожжении театра "Ковент-Гарден", представила следующие финансовые отчеты, имеющие некоторое отношение к рассматриваемому вопросу, а именно:

	£
Что внутреннее убранство театра в 1846 году стоило	40 000
, Что он был открыт 6 апреля 1847 года; и что в 1848 году убытки от него составили	34 756
в 1849 году ""	25 455

	100,211

	£
И что в один год на вокальном отделении стоимость балета ""	33,349
оркестр ""	8,105
	10,048

	51,502

Впоследствии мистер Альбано исправил это утверждение, заменив 27 000 на 40 000: "и, возможно, другие суммы также были преувеличены, но я предоставляю читателю подумать о том, каковы ежегодные расходы в размере от 30 000л. до 50 000л." может сказаться на практическом идеализме в целом, будь то в швейцарских долинах или где-либо еще. Я не из тех, кто считает все театральные развлечения неправильными или вредными. Я только сожалею о том, что наши театры устроены так, что требуют расходов, которые хуже, чем бесполезны, заставляя нашу публику искать простой сценический эффект, вместо хорошей игры, хорошего пения или здравого смысла. Если бы мы действительно любили музыку или драму, мы должны были бы довольствоваться тем, что слышим хорошо поставленные голоса и видим законченную игру, не платя пять или шесть тысяч фунтов за наряд певцов или украшение сцены. Простые, но хорошо подобранные платья и изящно нарисованный тихий пейзаж произвели бы гораздо больший эффект на чувства любого здравомыслящего

зрителя, чем мишура и экстравагантность наших обычных декораций; и наши актеры и актрисы, должно быть, мало уважают свои собственные силы, если они думают, что достоинство жеста зависит от блеска драгоценностей или пафосных акцентов, связанных с дороговизной шелка. Безупречное исполнение музыки ограниченным оркестром гораздо более восхитительно и гораздо менее утомительно, чем нерегулярный рев и гул множества посредственностей; а законченная инструментовка достаточным количеством исполнителей, изысканная игра и сладчайшее пение могли бы быть обеспечены публике за четвертую часть затрат, которые сейчас тратятся на оперную нелепость. Нет никакого повода для украшения дома: это, напротив, крайняя вульгарность. Ни один человек с хорошим вкусом никогда не пойдет в театр смотреть на фасады лож. Удобные и просторные кресла, идеальная чистота, приличные и сидящие по фигуре шторы и другая мебель, из хорошего материала, но не дорогая и не безвкусная, и удобный, но не ослепительный свет - вот надлежащие требования к меблировке оперного театра. Что касается людей, которые приходят туда, чтобы посмотреть друг на друга — продемонстрировать свои платья — потратить впустую часы — получить максимум сиюминутного возбуждения — или сказать, что они были там на завтрашнем трехчасовом завтраке (и только для таких людей необходимы блеск, затраты и шум), я предлагаю им рассмотреть предложения, содержащиеся в тексте, или, по крайней мере, учесть их возможности. Но истинным любителям драмы я бы предложил в качестве еще одного предмета для исследования, не следует ли им отделиться от толпы и обеспечить для своего собственного скромного, тихого и невинного развлечения искреннее подражание и мелодию непринужденного и нежного голоса, без экстравагантных дополнений, нездорового запоздания или обращения к низменным страстям. Такое развлечение можно было бы получить при бесконечно меньших затратах, и все же по цене, которая обеспечила бы почетное и постоянное вознаграждение каждому исполнителю; и я ошибаюсь в своем представлении о лучших актерам, если они не предпочтут играть в доме, куда люди приходят послушать и пощупать, чем изнурять себя, даже за четырехкратную плату, перед аудиторией, оскорбительной своей вялостью и невежественными аплодисментами.

102 Необычно, что на эту тему есть две картины, первая из которых изображает подготовку к бичеванию, вторая - его завершение.

103 Этот персонаж, я думаю, прослеживался в различных произведениях миссис Шервуд лучше, чем в каких-либо других; она обладает особым искусством давать это почувствовать и извлекать из этого глубокий тон, как из звона колокольчика, противопоставляя его самым жизнерадостным, милым и искренним условиям протестантизма.

104 См. "Четыре года при дворе Генриха VIII". (Депеши венецианского посла Джустиниана, переведенные г-ном Родоном Брауном), 1854.

105 Мальва круглолистная, *Cichorium Intybus*, *Sisymbrium tenuifolium*, *Chenopodium urbicum*, *Achillea Millefolium*.

ГЛАВА XX.

ГОРНАЯ СЛАВА.

§ 1. В предыдущей главе я останавливался на печали холмов с тем большим упорством, что опасался, как бы моя собственная чрезмерная любовь к ним не привела меня к слишком благоприятному толкованию их влияния на человеческие сердца; или, по крайней мере, что читатель мог бы обвинить меня в любовных предубеждениях в выводах, к которым я, в конце концов, хочу привести его относительно них. Ибо для меня горы - это начало и конец любого природного пейзажа; к ним и к формам низменного ландшафта, которые ведут к ним, мои привязанности полностью привязаны; и хотя я могу со счастливым восхищением смотреть на цветы в низинах, и на леса, и на открытое небо, это счастье безмятежно и холодно, как рассматривать отдельные цветы в оранжерее или читать приятную книгу; и если пейзаж решительно ровный, настаивающий на том, чтобы заявить о своей плоскостности во всех деталях, как в Голландии, или Линкольншире, или Центральной Ломбардии, то это будет очень приятно. Это похоже на тюрьму, и я не могу долго ее выносить. Но малейший подъем и спад на дороге — поросший мхом берег у мелового утеса, с ежевикой на вершине, нависающей над ним, — рябь на трех—четыре камнях в ручье у моста, - а главное, дикий клочок папоротниковой земли под одной-двумя елями, выглядящий так, как будто, возможно, можно увидеть холм, если перебраться по другую сторону деревьев, - все это мгновенно приводит меня в восторг, потому что в них заключена тень или надежда холмов.

§ 2. И таким образом, хотя в Северной Европе есть несколько районов, какими бы унылыми они ни казались на первый взгляд, в которых я не мог бы найти удовольствия, хотя вся Северная Франция (за исключением Шампани), какими бы унылыми они ни казались большинству путешественников, является для меня вечным раем; и, если оставить в стороне Линкольншир, Лестершир и один или два таких других совершенно равнинных района, нет ни одного английского графства, в котором я не нашел бы развлечения, шаг за шагом исследуя перекрестки дорог; и все же все мое лучшее наслаждение было бы связано с воображением холмов, раскрашивающих их далекие воспоминания, каждый камень в низине и травинка. Приятный французский кот, зеленый в лучах солнца, восхищает меня либо тем, какой настоящий горный характер он имеет сам по себе (ибо по протяженности и последовательности мысов склоны французских долин вполне соответствуют истинным горным далям), либо своей неровной почвой и неровными ступенями среди виноградных лоз, а также возвышающейся над ними листвой на фоне голубого неба, как это могло бы быть в Веве или Комо. На Сене нет ни одной волны, которая ассоциировалась бы в моем сознании с первым возвышением песчаников и лесных сосен Фонтенбло; и с надеждой на Альпы, когда покидаешь Париж, повернув головы лошадей на юго-запад, с утренним солнцем, отражающимся в ярких волнах Шарантона. Если нет *никакой* надежды или ассоциации такого рода, и если я не могу обманывать себя, воображая, что, возможно, на следующем подъеме дороги можно увидеть синеватый холм в просвете неба на горизонте, пейзаж, каким бы красивым он ни был, вызывает у меня даже своего рода недоумение и боль; и весь вид с Ричмонд—Хилл или Виндзор—Террас, — нет, сады Алкиноя с их вечным летом, - или Геспериды (если они плоские, а не близко к Атласу), золотые яблоки и все остальное. -Я бы отдал все в одно мгновение за один замшелый гранитный камень шириной в фут и два листа дамского папоротника.¹⁰⁶

§ 3. Я знаю, что это в значительной степени идиосинкразия; и что я не должен доверять своим собственным чувствам в этом отношении как представителю современного ландшафтного инстинкта; и все же я знаю, что это не идиосинкразия, поскольку может быть доказано, что абсолютная красота любого пейзажа действительно увеличивается в точной

пропорции к его гористому характеру, при условии, что этот характер является *здоровым*. Я не имею в виду, что Коль-де-Бон-Хомм олицетворяет холмы, так же как Ромни-Марш я бы не считал олицетворением равнин; но, ставя Лестершир или Стаффордшир рядом с Уэстморлендом, а Ломбардию или Шампань рядом с Пэй-де-Во или кантоном Берн, я нахожу, что увеличение поддающейся исчислению суммы элементов красоты неуклонно пропорционально увеличению гористости; и что лучшее представление о Рае, которое мир может дать, - это склоны лугов, фруктовых садов и кукурузных полей по бокам холмов. величественных Альп с их пурпурными скалами и вечными снегами наверху; это совершенство никоим образом не зависит от чувств или индивидуальных предпочтений, но может быть продемонстрировано спокойным перечислением количества прекрасных цветов на скалах, разнообразной группировки деревьев и количества благородных проявлений в ручье, скале или облаке, открывающихся взору в любой данный момент.

§ 4. Для начала рассмотрим разницу, возникшую во всем тоне колорита пейзажа из-за введения фиолетового, фиалкового и глубокого ультрамариново-синего цветов, которыми мы обязаны горам. В обычном равнинном пейзаже мы имеем голубизну неба; зелень травы, которая, я полагаю (и это ненужная уступка низменностям), совершенно свежа и ярка; зелень деревьев; и некоторые элементы фиолетового, гораздо более насыщенные и красивые, чем мы обычно думаем, в их коре и тенях (голые изгороди и заросли или верхушки деревьев при приглушенном послеполуденном солнце почти идеально фиолетовые и изысканного тона), а также на вспаханных полях и темной земле в целом. Но среди гор, в *дополнение* ко всему этому, вдалеке появляются обширные непрерывные пространства чистого фиолетового и пурпурного цветов; и даже вблизи, благодаря пленкам облаков, проплывающих над темнотой ущелий или лесов, возникает тончайшая нежность голубизны; эти лазурные и пурпурные оттенки¹⁰⁷ переходят в розовый цвет совершенно недостижимой нежности среди верхних вершин, при этом синева неба в то же время чище и глубже, чем на равнинах. Более того, в некотором смысле о человеке, который никогда не видел розового цвета рассветных лучей, пересекающих голубую гору в двенадцати-пятнадцати милях от него, вряд ли можно сказать, что он вообще знает, что такое *нежность* в цвете; *яркую* нежность он, действительно, может увидеть в небе или в цветке, но эту серьезную нежность пурпурного цвета далеких холмов он постичь не может.

§ 5. Наряду с этим великим источником превосходства в *массе* цветов, мы должны оценить влияние законченной инкрустации и эмалирования цветных украшений на каждый камень; и постоянное разнообразие видов цветов; кроме того, большинство горных цветов по отдельности красивее низинных. Лесной гиацинт и дикая роза - действительно, единственные *высшие* цветы, которые обычно можно увидеть в низинах; и дикая роза также является горной и более ароматна на холмах, в то время как лесной гиацинт или виноградный гиацинт в лучшем виде не могут сравниться даже с темной колокольчатой горечавкой, оставляя светло-голубую звездчатую горечавку в ее неоспоримой королевственности, а альпийскую розу и высокогорный вереск совершенно без сходства. На фиалку, ландыш, крокус и ветреницу, я полагаю, отчасти могут претендовать как равнины, так и холмы; но большую оранжевую лилию и нарцисс я видел только на горных пастбищах, а изящный щавелит - выдающийся горец.¹⁰⁸

§ 6. К этому превосходству мхов и цветов мы должны добавить неоценимый выигрыш в постоянном присутствии и силе воды. Ни в своей чистоте, ни в цвете, ни в фантазии движения, ни в спокойствии пространства, глубины и отражения, ни в своем гневном жителе низин, находящийся вне поля зрения моря, не может представить себе воду. Морская волна намного грандиознее любого потока, но о море и его влиянии мы сейчас не говорим; и само

море, хотя оно *может* быть чистым, никогда не бывает спокойным у наших берегов в том смысле, в каком может быть спокойным горное озеро. Море, кажется, только останавливается; горное озеро спит и видит сны. Нельзя считать, что житель равнин, находящийся вне поля зрения океана, вообще когда-либо видел воду. Журчание озер в тени скал с золотыми хлопьями света, падающими сквозь них, как падающие листья, журчание тонких течений среди отмелей, вспышка и облако каскада, землетрясение и огненная пена водопада, длинные полосы чередующегося зеркала и тумана, которые убаюкивают образы холмов, перевернутых в синеве утра, — все это принадлежит этим холмам как их безраздельное наследие.

§ 7. К этому превосходству волн и потоков присоединяется не менее очевидное превосходство в характере деревьев. Среди равнин, в породах деревьев, которые им по праву принадлежат, например, в тополях Амьена, возможно обрести безмятежную простоту изящества, которая, как я уже сказал, лучше помогает изучению изящества как такового, чем любая из более диких групп холмов; точно так же в парке и аллее развиты определенные условия симметричной пышности, с которыми редко можно соперничать среди гор; и все же превосходство гор в листве в целом почти такое же полное, как и в воде; ибо точно так же, как есть некоторые выражения симметричной пышности, созданные в парке и на аллее, редко соперничающие в своем роде среди гор; и все же превосходство гор в листве, в целом, почти такое же полное, как в воде; ибо точно так же есть некоторые выражения симметричной пышности. в широком течении судоходные равнинные реки, такие как Луара или Темза, по-своему не уступают скалистым рекам, и все же нельзя сказать, что житель равнин по-настоящему видел стихию воды; поэтому даже в своих самых богатых парках и аллеях он по-настоящему не видел деревьев. Ибо ресурсы деревьев не развиваются до тех пор, пока с ними трудно бороться; как и их нежность братской любви и гармонии, пока они не вынуждены выбирать свой образ жизни там, где для них есть ограниченное пространство, разговаривая друг с другом своими сдержанными ветвями. Различные действия деревьев, укоренение себя в негостеприимных скал, наклоняясь, чтобы заглянуть в оврагах, прячась от поиска ледник ветров, идущих вперед, в лучах редкого солнца, толпящихся вместе пить сладкие потоки, поднимаясь рука об руку среди сложных склонах, открывая при внезапном танцы вокруг мшистых сопки, собираясь в компании, на отдыхе, среди благоухающих полей, скользя в могилу крестного хода над хребтами к небу,—ничего этого может быть зачат среди *unvexed* и однообразны блага равнинных лесов: при всех этих прямых источников пущей красоты добавления, сначала власть излишеств,—всего лишь количество листвы видны в складках и на мысы один ЩФ выше, чем целой равнинный пейзаж (если смотреть от какого-то собора башня); и к этой прелести излишеств, что четкую *видимость*,—дерево за деревом постоянно показано в последующих высоты, одна за другой, вместо простого топы и бока масс, а на равнинах; и форм множество из них постоянно определяются на фоне ясного неба, рядом и выше или против белых облаках запутавшись среди ветвей, вместо того, чтобы путаться в полумраке расстояние.

§ 8. Наконец, к этому превосходству в листве мы должны добавить еще менее сомнительное превосходство в облаках. На равнинах невозможно создать эффект неба, который не был бы в таком же совершенстве виден среди холмов; но есть эффекты десятками тысяч, всегда невидимые и непостижимые для жителя равнин, проявляющиеся среди холмов в течение одного дня. Простая сила знакомства с облаками, хождения с ними и над ними изменяет и проясняет все наше представление о беспочвенной архитектуре неба; и что касается красоты, то в одном венке ранних облаков, пробирающихся по сосновой аллее или останавливающихся среди остриев их бахромы, больше, чем во всех белых нагромождениях, которые заполняют сводчатое небо равнин от одного горизонта до другого. А о более

благородных проявлениях облаков — о том, как их беспокойные моря разбиваются о скалы, как их черные брызги сверкают молниями; или о том, как утро уходит по их мостовым из движущегося мрамора, ровным слоем уложенным между куполами снега; - у жителя равнин может быть так же мало воображения или понимания, как и у пейзажа другой планеты, отличной от его собственной.

§ 9. И, заметьте, все эти превосходства являются материями, которые можно просто измерить и вычислить, и ни в коем случае нельзя относить к оценке *ощущения*. О величии или экспрессии холмов я не говорил; насколько они велики, или мощны, или ужасны, я в данный момент не рассматриваю, потому что обширность, сила и ужас не для всех умов являются предметами желаемого созерцания. Для некоторых людей может не иметь значения, велик или мал природный объект, силен он или слаб. Но красота цвета, совершенство форм, бесконечность изменений, чудесность структуры драгоценны для всех неискушенных человеческих умов; и превосходство гор во всех этих вещах над низменностью, повторяю, так же измеримо, как богатство раскрашенного окна по сравнению с белым или богатство музея по сравнению с просто обставленной комнатой. Кажется, что они были построены для человечества, как и их школы и соборы; полные сокровищ иллюстрированных рукописей для ученого, добрые в простых уроках для рабочего, тихие в светлых монастырях для мыслителя, великолепные в святости для верующего. И об этих великих соборах земли, с их вратами из камня, мостовыми из облаков, хорами из ручья и камня, алтарями из снега и пурпурными сводами, пронизанными непрерывными звездами, — о них, как мы видели, не так давно написал один из лучших представителей бедной человеческой расы, для которого они были построены, удивляясь про себя, для кого их Создатель мог их создать, и думая, что полностью разглядел в них Божественный замысел — "Они населены Зверями".

§ 10. Было ли тогда действительно так с нами, и так недавно? Неужели человечество не совершало богослужения в своих горных церквях? Неужели все эти гранитные скульптуры и цветочные росписи, сделанные ангелами, были напрасны?

Это не так. Не нужно будет долго размышлять, чтобы убедить нас в том, что на холмах цели их Создателя действительно были достигнуты в той мере, в какой Он когда-либо позволял им осуществиться из-за греха или глупости людей. Из общего языка, используемого в отношении них, или из каких-либо непосредственно прослеживаемых результатов может показаться, что горы не оказали серьезного влияния на человеческий интеллект; но, я думаю, будет нетрудно показать, что их оккультное влияние было постоянным и существенным для прогресса расы.

§ 11. Подумайте, во-первых, можем ли мы справедливо отказаться приписывать их горным пейзажам некоторую роль в обеспечении грекам и итальянцам интеллектуального лидерства среди европейских народов.

Ни в одной из этих стран нет ни одного клочка земли, с которого не были бы видны горы; почти всегда они составляют главную черту пейзажа. Очертания гор, которые видны из Спарты, Коринфа, Афин, Рима, Флоренции, Пизы, Вероны, непревзойденной красоты; и какую бы неприязнь или презрение ни проявляли греки к неприступности гор, размещение ими святилища Аполлона под дельфийскими утесами, а его трона на Парнасе, на все последующие времена было свидетельством того, что они сами приписывали большую часть своего интеллектуального вдохновения могуществу холмов. Нетрудно было бы показать, что каждый великий писатель любой из этих наций, как бы мало определенного отношения он ни

проявлял к ландшафту своей страны, был умственно сформирован и дисциплинирован им, так что даже такое наслаждение, как у Гомера от вспаханной земли и тополиных рощ, обязано своей интенсивностью и утонченностью возбуждению воображения, вызванному, помимо его собственного сознания, другими, более величественными чертами пейзажа, к которому он привык с детства; и оно во всех отношениях отличается от спокойной, растительной и прозаической привязанности, с которой тот же вспаханный участок и тополя был бы расценен уроженцем Нидерландов.

Расплывчатое выражение, которое я только что употребил — "интеллектуальное лидерство", может быть расширено до четырех основных разделов: лидерство в религии, искусстве и литературе, войне и социальной экономике.

§ 12. Будет правильно в конечном итоге рассмотреть наш предмет по этим четырем разделам; но пока я ограничусь некоторым рассмотрением первых двух по причине, о которой сейчас будет сказано.

I. Мы уже имели случай отметить особое благоговение, с которым в средние века относились к горам как к постоянному свидетельству против легкомыслия и роскоши мира. 1. Влияние гор на религиозный темперамент. Хотя ощущение этого их влияния, возможно, более ясно выражено средневековыми христианами, чем какой-либо другой религиозной сектой, само влияние было постоянным во все времена. Горы всегда обладали способностью, во-первых, возбуждать религиозный энтузиазм; во-вторых, очищать религиозную веру. Эти две операции являются отчасти противоречат друг другу: за веру, энтузиазм склонны быть *им* чисто, и горы, путем возбуждения патологического состояния воображения, причинили во многом легендарная и романтическая формы убеждений; с другой стороны, способствуя простоте жизни и достоинства, нравственности, они очищали с помощью действий, что они фальсифицированы воображением. Но даже в их первом и самом опасном влиянии виноваты не горы, а человеческое сердце. В то время как мы скорбим о фиктивной форме, приданной религиозным видениям отшельников, мы можем позавидовать искренности и глубине эмоций, из которых они проистекают: в глубоком чувстве мы должны признать торжественное влияние холмов; но за ошибочные способы или формы мышления ответственны человеческое своеволие, грех и ложное учение. Мы не должны отрицать благородство воображения из-за того, что его направление незаконно, или пафос легенды из-за того, что ее обстоятельства беспочвенны; пыл и абстрактность духовной жизни заслуживают уважения сами по себе, хотя одно может быть введено в заблуждение, а другое обмануто; и пустыни Осма, Ассизи и Монте-Визо все еще заслуживают благодарности за рвение, которое они проявляли или охраняли, находим ли мы его у святого Франциска и Святого Доминика или у тех, кого рука Божья скрыла от них в расщелинах скал.

§ 13. И, на самом деле, большая часть явно вредного влияния хиллз на религию мира - это не что иное, как их общий дар возбуждать поэтические и изобретательские способности в особенно торжественных тонах разума. Их ужас побуждает к набожному образу мыслей; их красота и дикость одновременно побуждают к изобретательству; и там, где ум не одарен строгой способностью рассуждать или не защищен чистотой учения, он обязательно смешивает изобретение со своей верой, а видение - со своей молитвой. Строго говоря, мы должны повсеместно рассматривать суеверия холмов как форму поэзии; жаль только, что люди еще не научились отличать поэзию от обоснованной веры.

И если мы сделаем это и позволим себе, таким образом, без придилок или насмешек рассмотреть образы торжественного воображения, возникшие среди жителей Европы, мы обнаружим, что, с одной стороны, горы Греции и Италии воплощают все самые прекрасные

мечты, сначала языческой, затем христианской мифологии; с другой стороны, горы Скандинавии являются первыми источниками той ментальной (а также военной) мощи, которую принесли норманны в Южную Европу. Сама Нормандия во всех отношениях представляет собой холмистую страну; на значительной территории состоит из гранита и базальта, часто неровных и покрытых вереском вершин, пересеченную красивыми и необычными долинами, одновременно мягкими и уединенными, плодородными и дикими. Таким образом, мы имеем одну ветвь северного религиозного воображения, зародившуюся среди скандинавских фиордов, умеренную во Франции различными столкновениями с элементами арабской, итальянской, провансальской или другой южной поэзии, а затем отреагировавшую на Южную Англию; в то время как другие формы того же грубого религиозного воображения, покоящиеся подобно облакам над горами Шотландии и Уэльса, встретились и смешались с нормандским христианством, сохранив даже до позднейших времен некоторую темную окраску суеверия, но передав весь свой поэтический и военный пафос шотландской поэзии и особую суровость и дикость тона реформатской вере в ее проявлениях среди других народов. шотландские холмы.

§ 14. На менее спорном основании я могу заявить о благодарности читателя горам, поскольку они были центрами не только творческой энергии, но и чистоты как в доктрине, так и на практике. Энтузиазм преследуемого члена Ковенанта и его по-разному модифицированные претензии на чудесную защиту или пророческое вдохновение имеют точно такое же отношение к безупречным правилам протестантизма низменностей, какое сражения с демонами, посты, видения и чудеса монаха-горца или отшельника имеют к богатству и мирской суетности Ватикана. Действительно, может случиться, будь то в Кентербери, Реймсе или Риме, что хороший епископ время от времени возьмет в руки посох; и в рядах низменного духовенства можно найти огромное количество благоразумных, образованных и достойных восхищения набожных людей. Но все же среди протестантов важным аспектом вопроса всегда является то, что формализм, респектабельность, ортодоксальность, осторожность и пристойность живут у медленного ручья, который окружает аббатство или собор в лоуленде; и что энтузиазм, бедность, живая вера и смелость поведения характеризуют пастора, живущего на берегу потока. Аналогичным образом, рассматривая широкие аспекты романизма, мы видим, что его худшие пороки, его хитрость, его мирскость и попустительство преступлениям прослеживаются по большей части в прелатстве низин; но его самоотречение, послушание, смирение, искренние претензии на чудодейственную силу и добросовестное выполнение пастырского долга прослеживаются главным образом в его отшельниках и горном духовенстве.

§ 15. Это правда, что "Леди Бедность" Святого Франциска может разделять влияние холмов на формирование характера; и что, поскольку духовенство, не проявляющее особого интереса ко двору или конклаву, - это те, кого, как правило, заставляют совершать богослужения в горах, мы часто должны приписывать вынужденной простоте жизни или естественной горечи чувств некоторые оттенки мыслей, которые в противном случае мы могли бы приписать влиянию горного пейзажа. Такие причины, однако, влияют на низменность в той же степени, что и на религиозный характер горцев во всех районах, удаленных от городов; но они не производят тех же последствий. Викарий или отшельник с полей и болот, какой бы простой ни была его жизнь или тягостное жилище, не часто достигает духа горного пастора или отшельника: мы можем найти в нем достойную добродетель или довольное невежество, редко пророческое видение или страсть мученика. Среди прекрасных пахотных земель Англии и Бельгии простирается ортодоксальный протестантизм или католицизм, процветающий, заслуживающий доверия и сонный; но именно среди пурпурных вересковых пустошей на границе хайленда, ущелий Мон-Женевр и

скал Тироля мы найдем простейшую евангелическую веру и чистейшие католические обряды.

§ 16. Конечно, исследование этой ветви влияния хиллов частично осложнено исследованием ее влияния на домашние привычки и личный характер, о котором пойдет речь ниже; но есть одно любопытное свидетельство общей истинности предрешенных выводов, подтверждаемое, по-видимому, незначительным, но очень важным обстоятельством в искусстве. В предыдущем томе мы видели, как трудно иногда было провести различие между честными художниками, которые действительно выбирали писать священные сюжеты, потому что любили их, и притворными художниками, которые брали священные сюжеты ради собственной гордости или просто ради художественного удовольствия. Среди других способов прийти к заключению в этом вопросе есть один полезный тест, который может быть применен к их различным работам почти так же легко и достоверно, как линейку можно использовать для измерения их размера; и который остается доступным тестом вплоть до расцвета пейзажных школ клодеска. Почти все подлинно религиозные художники используют *расстояния с крутыми горами*. Все чисто художественные проекты или проекты среднего уровня, по мере того как они теряют религиозный элемент, используют плоские или просто архитектурные расстояния. Конечно, закон допускает множество исключений, в основном зависящих от места рождения и ранних ассоциаций художников; но его сила, я думаю, убедительно проявляется в следующем; — что, хотя фламандские художники никогда не проявляли склонности писать, *ради этого самого*, пейзажи, отличные от их собственной страны (сравните Т. III. Глава. XIII. § 20), искренне религиозные люди постоянно использовали альпийские дистанции, блестящие от снега. Подобным же образом Джотто, Перуджино, Анджелико, молодой Рафаэль и Джон Беллини, всегда, если они могут представить их с какой-либо привязанностью к своему предмету, используют скалистые или голубые горные дали, и это с определенным выражением любви к ним; Леонардо, традиционно, считая, что они необходимы для его священных сюжетов, в то время как его наука и идеализм разрушили его искренность гор; Микеланджело, настоящий художник, и Рафаэль в более поздние годы не проявляют никакой любви к горам, в то время как относительная глубина чувств у Тинторете, Тициана и Веронезе, точно измеряются по их привязанности к горам. Тинторет, хотя и родился в Венеции, но, будучи способным к величайшему чувству, является первым из старых художников, который когда-либо правильно рисовал горные детали: [109](#) Тициан, хотя и родился в Кадоре и постоянно возвращается к этому, но, будучи более мирским, использует свои холмы несколько более условно, хотя все еще в своих самых глубоко прочувствованных картинах, таких как "Святой Иероним" в Брере, придавая скалам и лесам непревзойденное благородство; а Веронезе, в своем веселом восприятии внешних аспектов мира, с удовольствием включает свои холмы в свои картины. философия заключена в портиках и колоннах или, в лучшем случае, осенена несколькими веточками лавра.

§ 17. Тест, однако, полностью проваливается, когда применяется к более поздним или переходным ландшафтным школам, поскольку горы там представлены в простой бессмысленной дикости Сальватора или смутном конвенционализме Клода, Бергема и сотен других. Это, однако, ни в малейшей степени не должно опровергать наши общие выводы: мы, конечно, уже знаем, что можно злоупотреблять лучшими дарами и извращать самые чистые чувства; нам также не нужно сомневаться в истинном предназначении или, для честных сердец, в реальном воздействии гор, потому что различные учреждения были основаны среди них калабрийскими бандитами, а также святым Бруно.

§ 18. Я не могу оставить эту часть моего предмета, не описав небольшой инцидент, который произошел со мной самим, исключительно иллюстрирующий религиозный характер альпийского крестьянина при благоприятных обстоятельствах обучения. Однажды вечером я спускался с горы Рошер-де-Ней, что выше Монтре, после работы среди известняковых скал, где не мог раздобыть воды, и чувствовал усталость и жажду. Подойдя к источнику на повороте тропинки, который пастухи, как обычно, провели в выдолбленный сосновый ствол, я наклонился к нему и жадно напился: когда я поднял голову, тяжело переводя дыхание, кто-то позади меня сказал: "Обморок, тишина, чистая вода, *aura encore soif*". Я обернулся, не сразу поняв, о чем идет речь, и увидел одного из горных крестьян, вероятно, возвращавшегося в свой шалет с рыночной площади В Веве или Вильневе. Пока я смотрела на него с непонимающим выражением лица, он продолжил куплет: "Может быть, я упала в обморок из—за любви к тебе, потому что я люблю доннера, и поэтому я люблю тебя".

Я сомневаюсь, что об этом подумал бы или сказал даже самый умный крестьянин с равнин. Эта мысль могла бы прийти ему в голову, но искренность обращения и ожидание, что его сразу поймут без слов предварительных объяснений, как будто язык Библии знаком всем людям, отмечают, я думаю, альпиниста.

§ 19. Следующим нам предстояло изучить влияние холмов на художественную силу человеческой расы. Сила которого, поскольку она зависит от воображения, очевидно, должна поддерживаться вторым. Влияние горы на художественную силу. те же влияния, которые придают жизненность религиозному видению. Но что касается художественной продуктивности и мастерства, то очевидно, что альпинист находится в радикальном и непреодолимо невыгодном положении. Сила его характера зависит от отсутствия роскоши; но именно роскошь в высшей степени поддерживает искусство. Следовательно, мы не должны отрицать влияние гор, потому что мы не находим законченных фресок на бревнах шалетов или изящных барельефов на бастии, защищающей горную церковь от схода лавины; но следует рассмотреть, в какой степени настроение художников, работающих в низменности, зависит по своей интенсивности от отдаленного влияния холмов, будь то в детстве тех, кто родился среди них, или при случайном созерцании людьми, достигшими зрелости.

§ 20. Окидывая широким взглядом силу средневекового — то есть своеобразного и энергичного — искусства Европы, чтобы различить сквозь чистое течение его волн над Францией, Италией и Англией места в бассейне, где находятся фонтаны и где танцует песок, я должен прежде всего указать на Нормандию и Тоскану. От Пизанского собора и скульптуры пизанцев прямой путь лежит к Джотто, Анджелико и Рафаэлю, к Орканье и Микеланджело; венецианская школа, во многих отношениях более могущественная, будучи, тем не менее, последующей и производной. От соборов Кана и Кутанса путь лежит прямо к шартрской готике и Нотр-Дам-де-Пари, а оттуда — ко всему французскому и английскому благородному искусству, будь то церковное или домашнее. Горный пейзаж Пизы — самый красивый из всех, что окружают любой крупный итальянский город, благодаря чудесным очертаниям вершин Каррары. В поле зрения Милана и Вероны действительно есть прекрасные горные хребты, но они возвышаются дальше на расстоянии и поэтому не так непосредственно влияют на сознание людей. Нормандское воображение, как уже было замечено, скандинавского происхождения, и ему способствуют прекрасные гранитные пейзажи самой Нормандии. Но, тем не менее, существует огромная разница между французским искусством и итальянским, заключающаяся в том, что французское странным образом остановилось в определенной точке, как нормандские холмы сужаются к вершинам, в то время как итальянское неуклонно

поднималось к вершине, как каррарские холмы к своим гребням. Давайте рассмотрим это немного подробнее.

§ 21. Скульптура пизанцев была подхвачена и доведена до различного совершенства луккезе, пистойянами, сиенцами и флорентийцами. Все это жители истинно горных городов, Флоренция так же полностью окружена холмами, как и Инспрук, только холмы имеют более мягкие очертания. Окрестности Пистойи и Лукки в высшей степени величественны. Джотто родился и вырос среди этих холмов. Анджелико жил на их склоне. Горные городки Перуджа и Урбино представляют единственные важные отрасли соответствующего искусства; ибо Леонардо, каким бы великим он ни был в отдельности, не создал новой школы; он лишь настолько превзошел других художников в *исполнительности* в изяществе пейзажных деталей, что я вынужден назвать пейзажную манеру пятнадцатого века в его честь, хотя он ее и не изобретал; и хотя миланская школа отличается несколькими особенностями и достаточно определенно отличается от других школ Италии, все ее особенности являются манерностью, а не изобретениями.

Корреджо, действительно, создал новую школу, хотя он сам является едва ли не единственным ее мастером. В предыдущем томе я привел очертания гор, видимые из Пармы. Но единственная по-настоящему великая группа художников после тосканцев - это венецианцы, и их возглавляют Тициан и Тинторет, на которых мы уже заметили влияние холмов; и хотя мы не можем проследить это в Поле Веронезе, я не откажусь от его притязаний на горы; ибо я верю, что вся эта веселая и радующая сила его была подпитана бризом холмов Гарда и оживлена быстрым блеском волн Адидже. [110](#)

§ 22. Заметьте, однако, прежде чем идти дальше, что из всех художников, которых мы называли, наиболее совершенным исполнителем является Леонардо, который в целом жил на наибольшем расстоянии от холмов. Двое, у кого больше всего чувств, - это Джотто и Анджелико, оба выросшие в горах. И в целом, я полагаю, мы обнаружим, что холмистая местность придает искусству изобретательную глубину чувств, как в творчестве Орканьи, Перуджино и Анджелико, а также исполнительную аккуратность простой сельской местности. Исполнительная точность сочетается с чувством у Леонардо, который видел Альпы вдалеке; ей совершенно не сопутствует чувство в чисто голландских школах или школах мертвых равнин.

§ 23. Я не знаю, обращал ли кто-нибудь из авторов, пишущих об искусстве или о развитии национального сознания, свое внимание на то, что мне кажется одним из самых необычных явлений в истории Европы, — на паузу в английском и французском изобразительном искусстве после четырнадцатого века. Со времен Генриха III. до времен Елизаветы и Людовика IX. до времен Людовика XIV. общий интеллект двух наций неуклонно возрастал. Но их художественный интеллект был столь же неуклонно ретроградным. Единственное произведение искусства, которое Франция и Англия сделали благородно, - это то, что сосредоточено в соборе Линкольна и Сент-Шапель. В то время у нас (у нас — французов и англичан, но французов в первую очередь) было неоспоримое лидерство среди европейских наций; ни одно произведение XIII века в Италии не сравнится по величественности концепции или богатству образных деталей с соборами Шартра, Реймса, Руана, Амьена, Линкольна, Питерборо, Уэллса или Личфилда. Но каждый час четырнадцатого столетия французское и английское искусство находилось в стремительном упадке, итальянское - в неуклонном подъеме; и к тому времени, когда живопись и скульптура достигли приблизительного совершенства в творчестве Гирландайо и Мино Фезольского, у нас не было во Франции и Англии ни одного мастера, ни в каком искусстве заслуживающего названия рабочего; ничего, кроме искусных каменщиков, с большей или меньшей любовью

к живописному и избытком необузданного воображения, пылающего дикими и богатыми узорами, и переполненного гротескными шедеврами. фигурная скульптура, которая в конце концов превратилась в варварскую имитацию отточенного мастерства и ошибочного выбора Италии эпохи Возрождения. Живопись не могла прийти в упадок, ибо она не достигла какого-либо расцвета; изысканное искусство иллюминации и дизайна стекла не привело к эффективным результатам в других материалах; сами они, неспособные к более высокому совершенству, чем то, которого достигли в XIII веке, погибли в тщетных попытках подражать живописному совершенству, плохой *рисунок* был заменен в книгах прекрасным *письмом*, а непрозрачная точность в стекле - прозрачной мощью; ни в одной области деятельности не появились художники такого калибра или класса, как кто-либо из великих итальянцев; и все же все они были созданы в то время как в литературе *мы* постепенно и неуклонно набирали силу вплоть до времен Шекспира; итальянцы, напротив, не продвинулись вперед после времен Данте.

§ 24. Конечно, у меня нет здесь места для обсуждения подобного вопроса; но я могу высказать свое убеждение, что *одним* из условий, связанных с этим, было влияние горных итальянских пейзажей, вызывающее склонность к таким ленивым или восторженным мечтаниям, которые могли выразиться только в видениях искусства; в то время как сравнительно плоские пейзажи и более суровый климат Англии и Франции, способствуя меньшему энтузиазму и побуждая к большему напряжению, породили практический и рациональный темперамент, прогрессивный в политике, науке и литературе, но совершенно ретроградный в искусстве; то есть (для великого искусства может быть правильно так определено), в Искусстве *Сновидения*.

§ 25. III. Признавая это, мы, по-видимому, предполагаем, что влияние гор либо неблагоприятно, либо несущественно для литературной мощи; но для этого также влияние гор 3-е место. Влияние гор на литературную мощь по-прежнему необходимо, только в второстепенной степени. Действительно, верно, что Эйвон - не горный поток и что холмы вокруг долины Стратфорд не возвышенны; верно, более того, что кантоны Берн или Ури еще никогда, насколько мне известно, не породили великого поэта; но, с другой стороны, ни Антверпен, ни Амстердам тоже. И, я полагаю, естественный пейзаж, который в целом окажется продуктивным для большинства литературных умов, - это сочетание холмов и равнин, подобно тому как весь доступный свет состоит из пламени и тьмы; пламя является активным элементом, а тьма - смягчающим.

§ 26. Отмечая такие свидетельства, касающиеся этого предмета, читатель должен всегда помнить, что горы находятся в несправедливо невыгодном положении, поскольку находятся в значительной *стороне* от масс людей, занятых интеллектуальными занятиями. Положение города диктуется военной необходимостью или коммерческим удобством; он возвышается, процветает и вовлекает в свою деятельность любой ведущий интеллект окружающего населения. Люди, способные и желающие дать своим детям образование, естественно, прибегают к нему; лучшие школы, лучшее общество и сильнейшие мотивы помогают и возбуждают тех, кто родился в его стенах; и юноша за юношей добиваются отличия на его улицах, в то время как среди голубых гор, в двадцати милях отсюда, пастухи живут и умирают в никем не замеченной скромности. И все же это не доказательство того, что горы оказывают слабое влияние на ум или что улицы оказывают полезное воздействие. Люди, сформированные школами и отшлифованные столичным обществом, все же могут во многих отношениях утратить свои силы из-за отсутствия естественного пейзажа; а альпинист,

заброшенный, невежественный и неамбициозный, мог научиться у облаков и потоков вещам, которым он не смог бы научиться в колледже или кружке.

§ 27. И поэтому, рассуждая о влиянии гор, мы сталкиваемся с трудностями, подобными тем, которые возникли бы у нас, если бы нам пришлось определять хорошее или плохое влияние света на конституцию человека в каком-нибудь месте, где все телесные упражнения обязательно совершались в полутьме, и только праздные люди жили при свете. Упражнение могло бы дать преимущество обитателям сумрака, но у нас не было бы оснований поэтому отрицать ценность света в целом или необходимость для работников тех немногих лучей, которыми они обладали; и поэтому я полагаю, что холмы вокруг Стратфорда и те проблески песчаника и сосен в Уорикшире или меловых утесов в Кенте, которые Шекспир видел мельком, были необходимы для развития его гения. Это предположение может быть доказано ложностью только восстанием Шекспира в Роттердаме или Берген-оп-Зуме, что я считаю маловероятным; тогда как, с другой стороны, оно подтверждается мириадами побочных свидетельств. Этот вопрос можно было бы *проверить*, только разместив на полвека британские университеты в Кесвике и Бедджелерте и сделав Гренобль столицей Франции; но если на протяжении всей истории Британии и Франции мы сравним общую изобретательность и патетическую мощь жителей Шотландской границы в балладах или легендах с теми, что проявлялись в Саффолке или Эссексе; и точно так же изобретательная мощь Нормандии, Прованса и Беарнуа с изобретательностью Шампани или Пикардии, мы получим некоторые убедительные доказательства воздействия холмов на массы человечества, например, на людей, живущих в горах. и будьте склонны признать, с меньшими колебаниями, что очевидные несоответствия в воздействии обстановки на более великие умы проистекают в каждом конкретном случае из особенностей образования, случайности и оригинального характера, которые было бы невозможно проследить в деталях. Только иногда, когда первоначальное сходство в характере интеллекта у двух индивидуумов очень заметно и они подвергаются определенно противоположным условиям воспитания, может быть получено приблизительное доказательство. Таким образом, Бэкон и Паскаль кажутся людьми, от природы очень похожими по своему характеру и силе ума. Некто, родившийся в Йорк—Хаусе, Стрэнд, в семье придворных родителей, воспитанный в придворной атмосфере и отвечающий, почти сразу, как только он смог заговорить, королеве, спрашивающей, сколько ему лет: "На два года моложе счастливого правления вашего Величества!" — имеет житейскую подлость и коварство, укоренившиеся в его интеллекте, и остается спокойным, безмятежным, без энтузиазма и в какой-то степени низменным, даже при всей своей искренней преданности и вселенской мудрости; до конца жизни сохраняя подобие мраморного дворца на улице большого города, прекрасно обставленного внутри и со всеми удобствами. яркие стены и зубчатые заграждения, но местами у фундамента вызывающие зловоние. Другой, родившийся в Клермоне, в Оверни, под сенью Пюи-де-Дом, хотя и переехал в Париж в восьмилетнем возрасте, навсегда сохраняет отпечаток места своего рождения; занимаясь натурфилософией с тем же рвением, что и Бэкон, он возвращается в свои горы, чтобы отдать себя под их опеку, и с их помощью впервые открывает для себя великие взаимосвязи земли и воздуха: пораженный, наконец, смертельной болезнью; мрачный, восторженный и суеверный, с совестью, пылающей, как лава, и несгибаемой, как железо, тучи сгущаются над величием земли. его складка за складкой; и с его духом, погребенным в пепле и разорванным землетрясением, но плодоносящим истинными мыслями и преданной любовью, он стоит подобно тому кургану из опустошенного шлака, который венчает горные хребты его родной земли, с его черной вершиной высоко в небесах, а его основания покрыты зеленым ухоженным садом и решетчатой виноградной лозой.

§ 28. Когда, однако, наше исследование, таким образом, разветвляется на последовательный анализ отдельных персонажей, нам пора оставить его; отметив лишь один или два момента, касающиеся Шекспира, которого, я не сомневаюсь, читатель был удивлен, обнаружив опущенным из всех наших сравнений в предыдущем томе. По-видимому, он был послан главным образом для того, чтобы получить универсальное и равное представление о *человеческой* природе; и поэтому он был удален от всех влияний, которые могли бы хоть в малейшей степени исказить или исказить его мысли. Было необходимо, чтобы он не *ни* на что не опирался; чтобы он с абсолютным беспристрастием рассматривал жизнь двора, монастыря и таверны и был способен сочувствовать всем существам настолько полно, чтобы лишить себя, вместе со своей личностью, даже своей совести, когда он вкладывает себя в их сердца. Он должен быть способен проникнуть в душу Фальстафа или Шейлока с чувством презрения или ужаса не большим, чем Фальстаф или Шейлок сами испытывают к самим себе; в противном случае его собственная совесть и негодование сделали бы его несправедливым к ним; он отвернулся бы от чего-то, упустил бы что-то хорошее или упустил бы какое-то существенное смягчение. Он должен быть совершенно лишен гнева, совершенно бесцельен; ибо если у человека есть какая-либо серьезная цель в жизни, то на то, что противоречит ей или чуждо ей, он будет смотреть хмуро или небрежно. Небеса запретили Шекспиру иметь какие-либо *планы*. *Делать* что-либо хорошее или *получать* что-либо хорошее в общепринятом смысле этого слова не входило в круг его разрешенной работы. Для него это не основание институтов, проповедь доктрин или пресечение злоупотреблений. Ни он, ни солнце ни разу в то утро, когда они вставали вместе, не получали указаний от своего Создателя относительно подобных вещей. Они оба должны были сиять над злом и добром; оба без обиды взирать на все, что было на земле, гореть, не встречая сопротивления, на копьях королей и не вызывая страха в речных зарослях.

§ 29. Следовательно, поскольку природа оказала влияние на раннее обучение этого человека, для его совершенства было важно, чтобы природа была спокойной. Нельзя было допускать в нем никаких горных страстей. Нанесите ему лишь один укол монашеской совести; набросьте на него лишь одно облако горного мрака; и его безмятежность ушла навсегда — его справедливость — его бесконечность. Вы сделали бы из него другого Данте; и все, что он когда-либо произнес бы о бедном, грязном и немощном человечестве, была бы ссора между Синон и Адамом из Брешии, от которой быстро отказались бы, как от недостойной человеческого слуха, более того, не были бы услышаны без особой вины. Все ваши Фальстафы, Слендеры, Куикли, сэры Тоби, Копья, Пробные Камни и Айвы были бы потеряны в этом. Шекспиру нельзя было позволить никаких гор; более того, даже никакой высшей природной красоты. Он должен был остаться со своими королевскими чашечками и клевером; анютиными глазками; проплывающими облаками — течением Эйвона — и волнистыми холмами и лесами Уорика; более того, он не должен был любить даже их в какой-либо чрезмерной степени, чтобы это не заставило его хоть в малейшей степени переоценивать их влияние на сильные, полноценные умы людей. Он заставляет ссорящихся фей беспокоиться о них; бедная потерявшаяся Офелия находит в них некоторое утешение; испуганная, прекрасная, мудрая сердцем Пердита доверяет им говорить о своей доброй воле и хорошей хозяйке; и один из братьев Имоджин делится с ними своим горем, за что его брат немедленно упрекает его за "девичьи слова;¹¹¹" но никаких мыслей о них у его могущественных мужчин я не нахожу: обычно это не в характере таких мужчин; и если бы он любил цветы *меньше всего* будь он сам лучше, он, несомненно, обиделся бы на это и предпочел бы Цезарю или Отелло ботанический склад ума.

§ 30. И даже среди самых любопытных доказательств необходимости всякого высокого воображения рисовать прямо с натуры является то, что он *не* придавал такого склада ума

некоторым из своих великих людей; например, Генриху Пятому. Несомненно, некоторые из моих читателей, привыкшие бездумно слышать из уст в уста повторение того, что Шекспир олицетворял дух всех эпох, были столь же оскорблены, сколь и удивлены моими словами о том, что он изобразил человеческую природу только такой, какой видел ее в свое время. Они обнаружат, если внимательно изучат его работу, столько же антикварности, сколько и географии, и не более. Общепринятые представления о том, что было, Шекспир брал такими, какими находил их, одушевляя их чистой человеческой природой любого времени; но исследования второстепенных деталей временного чувства он презирал так же сильно, как карты; и где бы временное чувство ни противоречило чувству его собственного времени, он откровенно заблуждался и рисовал из своего собственного времени. Например, в вопросе любви к цветам; мы уже проследили, достаточно далеко для наших общих целей, интерес средневековья к ним, будь то для выращивания в полях или для украшения одежды. Если бы Шекспир захотел проникнуться духом хотя бы начала пятнадцатого века, он, несомненно, отметил бы эту привязанность в некоторых своих рыцарях и даже тогда в героических поступках указал бы на особое уважение к красоте *одежды*, которое мы постоянно находим у Данте. Но он не мог этого сделать; он не видел этого в реальной жизни. В его время одежда стала наигранностью и абсурдом. Только дураки или мудрецы в минуты своей слабости проявляли много беспокойства по этому поводу; и фактами человеческой натуры, которые казались ему общими в этом вопросе, были презрение солдата и забота об этом хлыща. Следовательно, хороший солдат Шекспира почти всегда в простых или потрепанных доспехах; даже речь Вернона в "Генрихе Четвертом", которая, насколько я помню, единственная, полностью раскрывающая красоту доспехов, больше опирается на дух и сердца людей — "затаившиеся, как орлы, недавно искупавшиеся"; и в следующей строке сквозит легкое презрение: "Сверкающие в золотых мундирах, *подобные истуканам*"; в то время как красота юного Гарри — это, по сути, красота пылкой и совершенной юности, в равной степени отвечающая духу и сердцам людей. Греческий, или римский, или елизаветинский рыцарь по сравнению со средневековым; тогда как определенный интерес к доспехам и одежде Шекспир противопоставляет у французов (имея в виду их принижение) английской грубоватой солдафонскости:

"Сол. Тут у меня самые лучшие доспехи в мире. Если бы это был день!

Орл. У тебя отличные доспехи, но отдай должное моему коню.

И еще:

- Милорд констебль, на доспехах, которые я видел сегодня ночью в вашей палатке, изображены звезды или солнца?

в то время как Генрих, наполовину гордящийся своей бедностью, пренебрежительно отзывается о великолепии герба; основная идея по—прежнему заключается в том, что это позолоченное зрелище и тщеславие -

"Наша веселость и наша *позолота* запятнаны".

Это, по сути, елизаветинская эпоха. В прежние времена четвертинки на рыцарском щите или инкрустация его доспехов никогда бы не показались ему просто "веселостью или позолотой".¹¹² Подобным образом, на любой шкале рангов или чувств, от рангов французских рыцарей до фальстафовского "Я думал, он должен был прислать мне двадцать два ярда атласа, поскольку я истинный рыцарь, и он посылает мне безопасность!", забота о одежде всегда рассматривалась Шекспиром как презренная; и миссис Квикли отличает себя от настоящей феи своей заботой о чистке *стульев для порядка*- и "каждой прекрасной части, плаща и нескольких гербов"; и ассоциацией в ее сознании цветов в кольцах фей с

"Сапфир, жемчуг и богатая вышивка,
застегнутые ниже колена прекрасного рыцаря";

в то время как истинные феи, в своей простоте, заботятся только о том, чтобы "подмести пыль за дверь"; и

"Этой полевой росой освяти,
Каждую комнату благослови
В этом дворце сладким покоем".

Обратите внимание на выражение "Поле освящает роса". Шекспир любил дворы и лагеря, но он чувствовал, что святость и покой заключены только в полевой росе.

§ 31. Есть еще одно обстоятельство, в котором он был совершенно неспособен проникнуться духом средневековья. В его собственной стране вокруг него не было никакого великого искусства, и, следовательно, он был так же бессилён постичь общее влияние прежнего искусства, как человек самого низкого калибра. Поэтому я не потрудился процитировать его авторитет в отношении силы подражания во второй главе предыдущего тома. Если бы было необходимо дополнить его свидетельство свидетельством Данте (приведенным в § 5), я мог бы процитировать множество отрывков, полностью совпадающих с этим, из которых "подделка прекрасной Порции" со следующими строками и подразумеваемый идеал скульптуры в "Зимней сказке" являются совершенно неопровержимыми примерами. Но свидетельства Шекспира в вопросах искусства столь же узки, как диапазон елизаветинского искусства в Англии, и сводятся исключительно к восхищению двумя вещами: насмешкой над жизнью (как в данном случае с Гермией в виде статуи) или абсолютным величием, как в финале "Ромео и Джульетты", где представление о золоте как главном источнике достоинства внешности, пришедшее к Шекспиру со времен "Поля золотых одежд" и, как я сказал ранее, строго елизаветинское, серьезно нарушило бы пафос фильма. весь отрывок целиком, за исключением смысла жертвы, подразумеваемого в нем:

"Как *богат* будет Ромео рядом со своей дамой, так и станут
бедные жертвы нашей вражды".

§ 32. И заметьте, я привожу эти примеры не как доказательство какой-либо малости Шекспира, а как доказательство его величия; иными словами, его довольства, как и любого другого великого человека, который когда-либо дышал, не рисовать ничего, кроме *того, что он видел*; и, следовательно, как вечное доказательство того, что его взгляд принадлежал шестнадцатому, а не тринадцатому веку, несмотря на всю широкую и вечную человечность его воображения. Насколько в наши дни, лишенные блеска, великим людям, испытывающим определенные симпатии к тем более ранним эпохам, может быть необходимо действовать в этом иначе, чем все их предшественники; и насколько они могут преуспеть в воскрешении прошлого, постоянно пребывая во всех своих мыслях среди ушедших поколений, - это вопросы, из всех практических и нынешних, касающихся искусства, наиболее трудные для решения; ибо уже в поэзии несколько наших самых верных людей поставили перед собой эту задачу и действительно вложили в тени умерших больше жизненной силы, чем большинство других может придать присутствию живых. Таким образом, Лонгфелло в "Золотой легенде" ближе подошел к характеру монаха, к добру и злу, чем когда-либо теологический писатель или историк, хотя они, возможно, посвятили анализу труд своей жизни: и, опять же, Роберт Браунинг безошибочен в каждом предложении, написанном им о Средневековье; всегда жизненным, правильным и глубоким; так что в вопросе искусства, которым мы особенно интересовались, вряд ли найдется принцип, связанный со средневековым характером, которого он не затронул в своих,

казалось бы, небрежных и слишком грубых рифмах. Между прочим, в коротком стихотворении есть любопытный пример, касающийся именно этой темы гробниц и скульптурных изображений; и иллюстрирующий как раз одну из тех сторон местного человеческого характера, которую, хотя и относящуюся к эпохе Шекспира, он никогда не замечал, потому что она была сугубо итальянской и неанглийской; также тесно связанную с влиянием гор на сердце и, следовательно, с нашими непосредственными запросами. Я имею в виду восхищение, с которым художник-южанин относился к *камню*, с которым он работал; и гордость, которую население или священник испытывали при владении драгоценным горным веществом, обработанным в мостовых их соборов и шахтах их гробниц.

§ 33. Заметьте, Шекспир, среди архитектуры и гробниц из дерева, или свободного камня, или меди, естественно, думает о *золоте* как о лучшем обогащающем и облагораживающем веществе для них; — также и в разгар лихорадки Возрождения он пишет, как и все остальные, восхваляя именно самого порочного мастера этой школы — Джулио Романо; но современный поэт, много живущий в Италии и освободившийся от влияния Ренессанса, способен полностью проникнуться итальянским чувством и увидеть зло ренессансной тенденции не потому, что он больше, чем все остальные. Шекспир, но потому, что он находится в другой стихии и *видел* другие вещи. Я пропускаю кое-где в процитированном отрывке фрагменты, не нужные для моей цели, не ставя звездочек, поскольку я достаточно ослабляю стихотворение пропусками, не портя его также и разрывами.

"Епископ заказал его гробницу в церкви Святого Пракседа."

"Когда я лежу здесь,
В этой парадной палате, умирая постепенно,
Часами, долгими часами, глухой ночью, я спрашиваю,
жив ли я — мертв ли я? Мир, покой, кажется, все;
Церковь Святого Пракседа всегда была церковью мира.
Итак, об этой моей могиле. Вы знаете, я боролся
зубами и ногтями, чтобы сохранить свою нишу;
Старый Гэндольф¹¹³ обманул меня, несмотря на мою осторожность.
Проницательным был тот рывок из-за южного угла, которым
Он украсил свою пададь.
И все же моя ниша не такая тесная, но оттуда
видна кафедра со стороны посланий,
И что-то от хора, эти тихие места;
И ввысь, под воздушный купол, где живут
ангелы, и где обязательно притаится солнечный луч.
И я залью там свою базальтовую плиту,
И под моей дарохранительницей обрету покой,
С этими девятью колоннами вокруг меня, по две на две,
Лишняя у моих ног, где стоит Ансельм¹¹⁴;
Весь мрамор цвета персика.
Стремительный, как ткацкий челнок, пролетают наши годы:
Человек сходит в могилу, и где он?
Разве я сказал "базальт для моей плиты", сынки? Черный —
Я имел в виду, что он всегда был антично-черным¹¹⁵! Как еще
тебе противопоставить мой фриз "come below"?
Бронзовый барельеф, который вы мне обещали,
Те Сковородки и Нимфы, о которых вы знаете, и, возможно,

треножник, тирс с вазой или около того,
Спаситель в своей нагорной проповеди,
святой Праксед во славе, и одна Сковорода,
и Моисей со скрижалями ... но я знаю,
Ты не замечаешь меня! Что они нашептывают тебе,
Дитя моего нутра, Ансельм? Ах, вы надеетесь
любоваться моими виллами, пока я задыхаюсь,
Облицованными нищенским заплесневелым травертином, над
которым посмеивается Гандольф со своей гробницы!
Нет, мальчики, вы любите меня — тогда весь джаспер!
Где—то в мире полно яшмы -
И разве у меня нет ушей святого Пракседа, чтобы молить
Лошадей за вас, и коричневых греческих рукописей.
Это если вы правильно вырезали мою эпитафию,
отборная латынь, подобранная фраза, каждое слово Талли,
Никакой безвкусицы вроде второй строчки Гэндольфа —
Талли, мои хозяева? Ульпиан удовлетворяет его потребности".

§ 34. Я не знаю другого произведения современного английского языка, ни в прозе, ни в поэзии, в котором так много говорилось бы, как в этих строках, о духе Возрождения — его мирскости, непоследовательности, гордыне, лицемерии, незнании самого себя, любви к искусству, роскоши и хорошей латыни. Это почти все, что я сказал о центральном Возрождении на тридцати страницах "Камней Венеции", помещенных в такое же количество строк, поскольку Браунинг также является предшествующей работой. Хуже всего то, что для такого концентрированного письма требуется так много *раствора*, прежде чем читатель сможет извлечь из него пользу, что терпение людей покидает их, и они отказываются от этой вещи как от нерастворимой; хотя, по правде говоря, это должно быть похоже на талисман Саладина, смоченный в чистой воде, не растворимый полностью, но делающий элемент целебным.

§ 35. Кстати, интересно, что касается этой любви итальянцев к камням, рассмотреть разницу в английском характере, вызванную просто общим использованием дерева в быту вместо мрамора. В той старой Англии времен Шекспира люди, должно быть, с благодарностью относились к своим дубовым лесам, в том смысле, что всем этим они были обязаны добротной древесине в обшивке панелей и мебели комнат, которые они любили больше всего, когда синева морозной полуночи контрастировала в темных ромбах решетки с пылающим коричневым цветом теплых, освещенных камином, обтянутых малиновыми гобеленами стен. Точно так же итальянец с благодарностью взирал бы на вершины холмов, которым он обязан тем, что в знойный летний полдень спасается бегством в мраморный коридор или склеп, трепещущий только холодным и ровным разнообразием нетронутых горных жил. В некотором роде, поскольку и в нашем упрямстве, и в нашем комфорте мы не без оснований называем себя "Дубовыми сердцами", итальянцы могли бы в своем странном и разнообразном сочетании страсти, подобной пурпурному цвету, с жестокой суровостью, подобной белой скале, действительно назвать себя "Каменными сердцами".

§ 36. Шекспир, видевший мрамор в домашнем обиходе даже в северной роскоши, мог отчасти проникнуться этим чувством и отмечает это в нескольких отрывках своих итальянских пьес. Но если читатель все еще сомневается в его ограниченности собственным опытом во всех предметах воображения, пусть он подумает, как удаление от влияния гор в

юности, столь необходимое для совершенствования его низших человеческих симпатий, помешало ему когда-либо с какой-либо силой передать чувства горного отшельника или указать в ком-либо из своих монахов глубокий дух монашества. Мирских кардиналов или нунциев он может постичь до конца; но где во всех его мыслях мы находим святого Франциска или аббата Самсона? "Монах" в пьесах Шекспира - почти единственный сценический условность, который он признавал; обычно это не более чем слабый старик, живущий в камере с веревкой на поясе.

§ 37. Хотя, наконец, в таких незначительных намеках, которые он делает на сам горный пейзаж, очень любопытно наблюдать точную ограниченность его симпатий к тем вещам, которые он знал в юности; и все его предпочтение человеческих интересов, придворного и королевского достоинства благородству холмов. Это наиболее заметно в "Цимбелине", где термин "горец", как и у Данте, всегда означает упрек; а благородное происхождение Арвирага и Гвидерия подтверждается тем, что они называют свою горную пещеру

"Камера невежества; путешествие в постели.
Тюрьма для должника";

и они сами, воспитанные среди холмов, как и во всем презренном:

"Мы звери; хитры, как лисица, в отношении добычи;
Воинственны, как волк, в отношении того, что мы едим:
Наша доблесть - преследовать то, что летает; из нашей клетки
Мы составляем наш хор, как птица в заточении".

Тут и там встречается несколько фраз, которые могли бы оправдать предположение, что он видел высокие горы, но никогда не выражают благоговения или восхищения. Итак, Деметрий:

"Эти предметы кажутся *маленькими и неразличимыми,*
Как далекие горы, превратившиеся в облака".

"Таврский снег" и "морозный Кавказ" используются просто как символы чистоты или холода; и хотя о лавине когда-то говорили как об образе силы, это происходит с немедленным принижением:

"Бросится на свое войско, как растаявший снег
На долины, на чью низкую вассальную резиденцию
Альпы плюют и опустошают его ревматизм".

§ 38. Только одна вещь, принадлежащая холмам, казалась Шекспиру благородной — сосна, и это потому, что он видел ее в Уорикшире, где сосновые рощицы иногда возвышались на небольших холмиках из песчаника, как на месте казни Пирса Гавестона, над лесами низменности. Он снова и снова нежно прикасается к этому дереву.

"Столь же суровы,
очарованные их королевской кровью, как грубый ветер,
Который своей вершиной срывает горную сосну,
И заставляет его опускаться в долину".

"Мыс с крепким основанием
Я заставил содрогнуться, а отрогами вырвал
сосну и кедр".

Где обратите внимание на его внимание на необычные горизонтальные корни сосны, пронизанные ими, как птичьими когтями, и частично подпираемые, как эгильи, теми скальными выступами у их основания, которые я всегда называл их отрогами, это наблюдение за силой сосны и звериной хваткой было главной причиной, по которой он выбрал ее, среди всех других деревьев, для тюрьмы Ариэля. Снова:

- С таким же успехом вы можете запретить горным соснам раскачивать своими высокими верхушками и не шуметь, когда их треплют порывы ветра с небес.

И еще раз:

"Но когда из-под этого земного шара
Он обстреливает гордые верхушки восточных сосен".

По впечатлению, которое, по-видимому, произвела на Шекспира эта единственная черта горного пейзажа, поскольку он видел его в юности, мы можем судить, насколько изменился бы весь его характер, если бы он жил в более возвышенной стране, и насколько важным для его способности созерцать человечество было то, что он был удален от более суровых влияний природы. В остальном, поскольку в творчестве Шекспира есть какие—либо несовершенства — например, тривиальность многих заимствованных им сюжетов и сравнительная редкость, с которой он допускает идеал восторженной добродетели, проистекающий из принципа; добродетель у него по большей части основана просто на привязанностях, соединенных с врожденной чистотой у его женщин, или на простой мужской гордости и чести у его мужчин; ¹¹⁶ — одним словом, какая бы разница, предполагающая неполноценность, ни существовала между ним и Данте в его представлениях об отношениях между этим миром. и далее, мы можем частично проследить, как мы уже проследили разницу между Бэконом и Паскалем, до менее благородного характера сцен, окружавших его в юности; и признать, что, хотя для его особой работы было необходимо, чтобы он был поставлен, так сказать, наравне со своей расой, на тех равнинах Стратфорда, мы должны были видеть в этом доказательство, а не отрицание власти гор над человеческим интеллектом. По широте и совершенству снисходительного взгляда шекспировский ум стоит особняком; но при *восходящем* взгляде он ограничен. Широта кругозора врожденна; его сутулость и хрупкость были обусловлены обстоятельствами места действия; и разница между этими небрежными масками языческих богов или неверующими, хотя и сильно задуманными видениями фей, ведьм или воскресших духов и искренней верой в видение Рая Данте является истинной мерой разницы во влиянии между поросшими ивняком берегами Эйвона и пурпурными холмами Арно.

§ 39. Мы сказали, что наше третье исследование, посвященное влиянию гор на характер домашних и военных, следует отложить; по той причине, что оно слишком сильно связано с рассмотрением влияния простой сельской жизни в горных районах, и к нему нельзя приступать с пользой, пока мы не изучим общую красоту растительности, будь то низменная или гористая. Поэтому я надеюсь продолжить это исследование в конце следующего тома; пока же я хочу лишь представить один или два связанных с ним момента на рассмотрение наших английских путешественников.

§ 40. Ибо, как следует помнить, мы впервые затронули эту тему, чтобы получить некоторые данные относительно возможности практического Идеала в швейцарской жизни, соответствующего, в некоторой степени, тому же поэтическому идеалу, который так сильно

развлекает европейскую публику. Я не думаю, что после того, что мы уже видели об истинном воздействии гор на человеческий разум, есть какие-либо основания сомневаться в этой возможности, даже если этот идеал в какой-то мере уже не был представлен нам в прежней жизни швейцарских республик. Но в возможности этого, *при нынешних обстоятельствах*, я с прискорбием должен сказать, есть глубочайшие основания сомневаться; и это тем более, что вопрос заключается не в том, может ли альпинист подняться к более счастливой жизни с помощью активных народов равнин; но в том, может ли он все же быть защищен от заражения глупостью и тщеславием этих народов. В предыдущей главе я настаивал на некотором размышлении о том, чего можно было бы достичь, если бы мы решили посвятить помощи то, что мы сейчас посвящаем насмешкам над швейцарцами. Но я хотел бы, чтобы просвещенное население Парижа и Лондона довольствовалось ничегонеделанием; чтобы они довольствовались тратами на свои праздные удовольствия, в своей праздной манере; и оставили бы швейцарцев наедине с их собственным горным мраком неумолимой независимости. Я полагаю, что каждый франк, потраченный путешественниками в Альпах, в большей или меньшей степени подрывает то особое величие, которое есть в швейцарском характере; и люди, которых я встречал в Швейцарии, чье положение и образ жизни позволяли им наилучшим образом сообщать мне правдивую информацию о нынешнем состоянии их страны, среди многих причин национального упадка, говорили с большим страхом о притоке английского богатства, постепенно связывая все трудолюбие с нуждами и обычаями иностранцев и призывая всех праздных полагаться на их случайную помощь; таким образом, постепенно древняя последовательность и пасторальная простота горной жизни были сведены к двум нерегулярным профессиям рабочих. трактирщик¹¹⁷ и нищенствующий.

§ 41. Я мог бы многое сказать на эту тему, если бы у меня была хоть какая-то надежда принести пользу, сказав что-нибудь. Но у меня ее нет. Приток иностранцев в Швейцарию неизбежно должен увеличиваться с каждым годом, и чем он больше, тем больше в толпе будет большинство людей, целью которых в путешествии будет, во-первых, как можно быстрее перемещаться с места на место и, во-вторых, в каждом месте, куда они придут, получать жилье и развлечения того типа, к которым они привыкли в Париже, Лондоне, Брайтоне или Бадене. Железные дороги уже проложены вокруг устья Женевского озера и через город Фрибург; устье Женевского озера - это именно то место в Европе, характер и влияние которого на человеческий разум являются особенными; и его невозможно заменить, если оно будет разрушено, ни одно другое место не будет по-своему похоже на него или хотя бы в какой-либо степени сравнимо с ним; в то время как город Фрибург точно так же является единственным важным средневековым горным городом, оставшимся у нас; Инспрук и подобные другие являются полностью современными, в то время как Фрибург все же сохраняет большую часть того облика, который он имел в древности. четырнадцатый и пятнадцатый века. Долина Шамуни, другое место, также уникальное в своем роде, быстро превращается в подобие Креморнских садов; и я вижу в перспективе всего лишь нескольких лет город Люцерн, состоящий из ряда симметричных отелей у подножия озера, разрушенных старых мостов, железного, построенного над Рейссом, и набережной из акаций, проложенной вдоль берега озера, с немецким оркестром, играющим под китайским храмом в конце его, и просвещенными путешественниками, представителями европейской цивилизации, выступающими перед Альпами, под каждым летним солнечным днем., на их современный манер - Танец Смерти.

§ 42. Все это неизбежно, и в этом есть как хорошая, так и плохая сторона. Я могу представить, как ревностный модернист ответит мне, что, когда все это благополучно завершится, мои меланхоличные крестьяне долины Триента превратятся в процветающих лавочников, пустынные улицы Сиона - в сверкающие магистрали, а болота Вале - в процветающие рыночные сады. Я надеюсь на это; и действительно, я каждый день стараюсь более точно представлять себе и регулировать все свои усилия, исходя из ожиданий состояния общества, не сейчас, я полагаю, намного раньше, чем через двадцать лет, когда Европа, удовлетворительно уничтожив все памятники прошлого и придав себе подобие Америки или любой другой новой страны (только с меньшим простором для усилий), начнет обдумывать, что делать дальше, и каким новым видам искусства и интересам лучше всего посвятить богатство своих рынков и силу своего народа. из его множества. Эти предвидения и оценки, однако, я пока что никогда не был в состоянии осуществить с какой-либо ясностью, поскольку меня всегда останавливало смутное представление о необходимости одиночества, презрении к покупке и продаже и других элементах этого старого средневекового и горного мрака, так или иначе связанных с усилиями почти всех людей, которые либо заглянули далеко в судьбу, либо оказали большую помощь душам своей расы. И основания этого чувства, правильные или нет, я надеюсь проанализировать более полно в следующем томе; в заключение я отмечу лишь один или два момента для рассмотрения теми из нас, перед кем иногда встает вопрос, помогут ли они продвинуть вперед превращение прелестной горной долины в пропасть фабричного зловония и тяжелого труда или провести транспортную линию через какое-нибудь зеленое место пастушьего уединения.

§ 43. Ибо, если есть хоть капля правды в том впечатлении, которое я всегда испытывал и только сейчас попытался утвердить, что горы земли - это ее естественные соборы, или естественные алтари, покрытые золотом и яркие от вышитых цветов, и с облаками, стелющимися над ними, как дым от постоянных жертвоприношений, то у некоторых из нас, несомненно, может возникнуть вопрос, являются ли столы менялы, какими бы удобными и достойными они ни были в качестве мебели в других местах, именно той вещью, которую весь долг человека хорошо обставить в доме. горный храм.

§ 44. И, возможно, это поможет лучше разобраться в этом вопросе, если мы попытаемся на несколько терпеливых мгновений смириться со слабостью наших предков, заключавшейся в чувстве благоговения перед холмами; и, отказавшись, насколько это возможно, от нашей современной экспериментальной или исследовательской деятельности и привычки рассматривать горы главным образом как места для гимнастических упражнений, попытаемся понять нрав, на самом деле не совсем образцовый, но все же имеющий в себе определенные истины и достоинства, которому мы обязаны основанием монастырей бенедиктинцев и картезианцев в разреженном альпийском воздухе. И этот монашеский темперамент мы можем, я полагаю, лучше всего понять, рассмотрев аспект, под которым горы представлены в книге Монаха. Я обнаружил, что на своих последних лекциях в Эдинбурге я нанес большое оскорбление, предположив или намекнув, что выражения из Священного Писания могут иметь какое-либо отношение к современным практическим вопросам; так что я не сейчас и не буду больше ссылаться на такие выражения, которые в любом случае обязательно имеют отношение к мирским делам практического протестанта, но только по мере необходимости, чтобы на них взглянули, чтобы понять характер этих старых монахов, которые имели неловкую привычку понимать Библию буквально; и чтобы получить любую небольшую пользу, которая на мгновение вызывает симпатию в сердцах большого и серьезного класса людей. наверняка может привести к нам.

§ 45. Таким образом, уже упоминавшийся монашеский взгляд на горы, [118](#) был полностью заимствован из их латинской Вульгаты; и, говоря как монаху, мне, возможно, будет позволено отметить значение самого раннего упоминания гор в книгах Моисея; по крайней мере, в тех, в которых говорится о каком-либо Божественном назначении или повелении относительно них. Сначала они предстают перед нами как убежища для народа Божьего от двух судов воды и огня. Ковчег *покоится* на "горах Арарат"; и человек, пройдя через это великое крещение смертью, сначала преклоняет колени на земле там, где она ближе всего к небу, и смешивает с горными облаками дым своей благодарственной жертвы. Опять же: в разгар первого суда огнем Божество повелевает Своему слуге: "Беги на гору"; и болезненный страх перед холмами, который наполняет разум любого человека после долгого пребывания в местах роскоши и греха, странным образом отмечен в жалобном ответе Лота: "Я не могу убежать на гору, чтобы какое-нибудь зло не овладело мной". Третье упоминание в качестве таинства гораздо более торжественное: "Авраам поднял глаза свои и увидел то место издалика". "Место", гора Смирны, или горечи, выбранная для того, чтобы исполнить для всего семени Авраама, далекого и близкого, внутренний смысл обетования, заключенного в этом обете: "Я возведу очи мои к холмам, откуда придет помощь моя".

И четвертое - это передача закона на Синае.

§ 46. Тогда монахам показалось, что горы были предназначены их Создателем для того, чтобы быть для человека убежищем от Суда, знаками Искупления и алтарями Освящения и послушания; и впоследствии они увидели, что они самым трогательным и милосердным образом связаны со смертью первого помазанного Священника после того, как его задача была выполнена; смерть, аналогичным образом, первого вдохновенного Законодателя; и, наконец, со вступлением в должность Вечного Священника, Законодателя и Спасителя.

Обратите внимание на связь этих трех событий. Хотя *время* смерти Аарона и Моисея было ускорено Божьим недовольством, мне кажется, у нас нет ни малейшего основания делать вывод о том, что *способ* их смерти был задуман как тяжкий или бесчестный для них. Далеко не так: я думаю, нельзя сомневаться в том, что в отказе во въезде в Землю Обетованную было включено все наказание за их грех; и что, насколько это касается способа их смерти, оно, должно быть, было назначено им их Учителем со всей нежностью и любовью; и с полной целью облагородить завершение их службы на земле. Возможно, нам показалось бы более почетным, если бы им обоим было позволено умереть в тени Скинии, когда собрание Израиля наблюдало бы рядом с ними; и все, кого они любили, собрались вместе, чтобы получить последнее послание из уст кроткого законодателя и последнее благословение из молитвы помазанного священника. Но им не было позволено умереть таким образом. Попробуйте осознать это исхождение Аарона из среды собрания. Тот, кто так часто приносил жертвы за их грехи, теперь выходит, чтобы принести в жертву свой собственный дух. Тот, кто стоял среди них, между мертвыми и живыми, и видел, как глаза всего этого великого множества людей обратились к нему, чтобы по его заступничеству их дыхание еще на мгновение успокоилось, вышел сейчас вперед, чтобы встретиться с Ангелом Смерти лицом к лицу и предать себя в его руки. Попробуй, если не можешь, мысленно пройти с этими двумя братьями и сыном, когда они проходили мимо крайних шатров Израиля и повернули, пока роса еще лежала вокруг лагеря, к склонам горы Хор; поговорив в последний раз, когда шаг за шагом они ощущали, как все круче поднимаются скалы, и час за часом под восходящим солнцем горизонт становился шире по мере того, как они взбирались, и все складчатые холмы Идумеи, покоренные один за другим, показывали среди своих ложбин в полуденной дымке изгибы той длинной пустыни. путешествие, которое теперь, наконец,

подходит к концу. Но кто проникнет в мысли Первосвященника, когда его взор следовал по этим тропам древнего паломничества; и сквозь безмолвие засушливых и бескрайних холмов, простиравшихся даже до тусклой вершины Синая, вся история тех сорока лет развернулась перед ним, и тайна его собственного служения открылась ему; и то другое Святое Святых, алтарями которого были горные вершины, а завесой горных облаков — небосвод жилища его Отца, открылось ему еще ярче и бесконечнее по мере приближения к своей смерти; пока, наконец, на склоне горы он не увидел, что его Отец умер. лишенные тени вершины, — от того, на ком больше не должен был лежать грех, от того, на чьем сердце имена грешных народов больше не должны были гореть на их могильном огне, — брат и сын взяли нагрудник и ефод и оставили его в покое.

§ 47. В этой спокойной вере и глубокой сдержанности скорби действительно есть какая-то тайна, в которую нам трудно проникнуть; но легче понять саму смерть Моисея, и обстоятельства ее были еще более трогательными в том, что касается влияния внешней сцены. В течение сорока лет Моисей не был одинок. Забота и бремя всего народа, тяжесть их горя, вины и смерти постоянно лежали на нем. Толпа была возложена на него, как будто он зачал их; их слезы были его пищей день и ночь, пока он не почувствовал, что Бог лишил его Своей милости, и он молился, чтобы его убили и он не увидел своего несчастья.¹¹⁹ И вот, наконец, раздался приказ: "Взойди на эту гору". Усталые руки, которые так долго противостояли врагам Израиля, могли бы снова опереться на пастуший посох и сложиться для пастушьей молитвы — для пастушьего сна. Не чужды его ногам, хотя он и не знал их сорок лет, неровности голой горной тропы, когда он взбирался с уступа на уступ Аварима; не чужды его старческим глазам разбросанные пучки горной травы и ломаные тени утесов, далеко врезавшиеся в тишину необитаемых ущелий; сцены, подобные тем, среди которых, как сейчас, рядом с ним не было никого, кроме Бога, он так часто водил свои стада; и которые он покидал с такой болью! взяв на себя назначенную ему власть превратить огороженный город в пустыню и наполнить пустыню песнями освобождения. Не для того, чтобы омрачать последние часы его жизни, Бог вернул ему на один день любимые уединения, которые он потерял; и вдохнул покой вечных холмов вокруг него, и бросил мир, в котором он трудился и грешил, далеко у себя под ногами, в этот туман умирающей синевы; — всякий грех, все блуждания, которые вскоре будут забыты навсегда; Мертвое море — прообраз Божьего гнева, понятный ему из всех людей яснее всего, кто видел, как земля раскрывает рот, а море — свою глубину, чтобы сокрушить компании тех, кто был жив. тот, кто боролся со своим Учителем, лежал под ним без волн; а за ним - прекрасные холмы Иудеи, и мягкие равнины, и берега Иордана, пурпурные в вечернем свете, как от крови искупления, и исчезающие в своей далекой полноте в тайнах обещания и любви. Там, со своей неослабевающей силой, с не затуманенным взглядом, лежа на самых высоких скалах, с ангелами, ожидающими поблизости, чтобы побороться за добычу его духа, он сбросил свои земные доспехи. Мы глубоко почитаем его спутника пророка, для которого огненная колесница спустилась с небес; но была ли менее благородной его смерть, которого Сам его Господь похоронил в долинах Моава, сохранив в тайнах вечных советов знание о гробнице, из которой он должен был быть призван в свое время, чтобы поговорить с этим Господом на Хермоне о смерти, которую Он должен был совершить в Иерусалиме?

И, наконец, давайте на несколько минут обратимся мыслями к причине воскресения этих двух пророков. У всех нас слишком большая привычка пропускать это мимо ушей, как нечто мистическое и непостижимое, происходящее в жизни Христа с какой-то непонятной для нас целью, или, в лучшем случае, просто как проявление Его божественности в сиянии небесного света и служении духов умерших, призванное укрепить веру трех Его избранных апостолов. И в этом, как и во многих других событиях, описанных евангелистами, мы теряем

половину смысла и уклоняемся от практической власти над самими собой, никогда не принимая во всей полноте идею о том, что наш Господь был "совершенным человеком", "искушенным во всем, как и мы". Наши проповедники постоянно пытаются всевозможными тонкими способами объяснить единство Божественности и Человечности, объяснение, которое, безусловно, предполагает, прежде всего, их способность описать природу самого Божества или, простыми словами, постичь Бога. Они никогда не могут объяснить в какой-либо конкретной форме единство природ; им удастся лишь ослабить веру своих слушателей в целостность той или иной из них. То, что они должны делать, как раз противоположно этому — настаивать на *целостности* того и другого. Мы никогда не думаем о Христе достаточно как о Боге, никогда достаточно как о Человеке; инстинктивная привычка нашего разума всегда упускать Божественное, а рассуждающая и навязываемая привычка упускать Человеческое. Мы боимся затаить в своих сердцах или высказать вслух другим какую-либо мысль о нашем Господе, таком алчущем, усталом, печальном, имеющем человеческую душу, человеческую волю и затронутым событиями человеческой жизни, каким является конечное создание; и все же половина эффективности Его искупления и вся действенность Его примера зависят от того, был ли Он таким в полной мере.

§ 48. Поэтому рассмотрим Преображение в том смысле, в каком оно связано с человеческими чувствами нашего Господа. Это было первое определенное приготовление к Его смерти. Он предсказал это Своим ученикам за шесть дней до этого; затем берет с Собой троих избранных на "высокую гору отдельно друг от друга". С чрезвычайно высокой горы, впервые приняв на Себя служение жизни, Он узрел и отверг царства земные и их славу; теперь, на высокой горе, Он принимает на Себя служение смерти. Петр и те, кто был с ним, как и в Гефсимании, были погружены в тяжелый сон. Работу Христа нужно было выполнять в одиночку.

Традиция гласит, что гора Преображения была вершиной Фавора; но Фавор не является высокой горой и ни в каком смысле не была горой "*отдельно*", будучи в те годы одновременно населенной и укрепленной. Все непосредственно предшествующие служения Христа проходили в Кесарии Филипповой. Нет никаких упоминаний о путешествии на юг в течение шести дней, прошедших между предупреждением, данным Его ученикам, и восхождением на гору. Каким другим холмом это могло быть, как не южным склоном той прекрасной горы Хермон, которая действительно является центром всей Земли Обетованной, от входа в Емаф до реки Египет; горой плодородия, с которой источники Иордана низвергаются в долины Израиля. Вдоль его могучих лесных аллей, пока трава не поросла прекрасными горными лилиями, Его ноги утопали в росе Хермона, Он, должно быть, отправился помолиться Своей первой записанной молитвой о смерти; и с кручи, прежде чем Он преклонил колени, мог видеть на юге все жилища людей, которые сидели во тьме, и видел великий свет, землю Завулону и Неффалима, Галилею народов; - мог видеть, даже Своим человеческим зрением, отблеск того озера у Капернаума и Хоразина, и многие места, где Он жил. любимый Им и тщетно обслуживаемый, чей дом теперь был оставлен им в запустении; и, прежде всего, далеко в предельной синеве холмы над Назаретом, спускающиеся к Его старому дому: холмы, на которых еще лежали камни, которые были подняты, чтобы бросить в Него, когда Он навсегда покинул их.

§ 49. "И когда он молился, рядом с ним стояли двое мужчин". Среди множества способов, которыми мы упускаем помощь и опору Священного Писания, нет более тонкого, чем наша привычка предполагать, что, даже будучи человеком, Христос был свободен от страха смерти. Как же тогда Он мог подвергнуться такому искушению, как мы? поскольку среди всех земных испытаний ни одно не восходит из праха более ужасного, чем этот Страх. Это должно

было быть перенесено Им, действительно, в единстве, которое мы никогда не сможем постичь, с предвидением победы, — как Его скорбь по Лазарю, с сознанием силы, способной восстановить его; но это *должно было* быть перенесено, и это в полном земном ужасе; и присутствие этого, несомненно, достаточно отмечено для нас восстанием тех двоих рядом с Ним. Когда в пустыне Он препоясывал Себя для дела жизни, ангелы жизни приходили и служили Ему; теперь, в прекрасном мире, когда Он препоясывает Себя для дела смерти, служители приходят к Нему из могилы.

Но из могилы восставший. Один - из той гробницы под Аваримом, которую Его собственная рука запечатала так давно; другой - из покоя, в который он вошел, не увидев тления. Рядом с Ним стояли Моисей и Илия и говорили о Его кончине.

Затем, когда молитва окончена, задача принята, во-первых, с тех пор, как звезда остановилась над Ним в Вифлееме, вся слава нисходит на Него с небес, и приносится свидетельство о его вечном Сыновстве и силе. "Выслушайте вы его".

Если в своих воспоминаниях об этих вещах и в своем стремлении следовать по стопам своего Учителя религиозные люди минувших дней, закрываясь в уединенных холмах, иногда забывали, а иногда и боялись своих обязанностей перед деятельным миром, мы, возможно, можем простить их легче, чем следовало бы прощать самих себя, если мы не ищем какого-либо влияния во благо и не подчиняемся ему непрощенно, в сценах, к которым таким образом все люди, чьи писания мы воспринимаем как вдохновенные, вместе со своим Господом удалялись всякий раз, когда на них возлагалась какая-либо задача или испытание, требующее большего, чем их собственные силы. обычная сила духа. И, возможно, нам не стоило бы впустую углубляться в мысли о более ранних эпохах, если бы среди других наших мыслей, когда мы смотрим, как цепи заснеженных гор поднимаются на горизонте, мы иногда допускали воспоминание о том часе, когда их Создатель, среди своего одиночества, приступил к Своим трудам ради спасения нашей расы; и тешили себя мечтой, что подобно тому, как пылающие и трепещущие горы земли кажутся памятниками проявления Его ужаса на Синае, — эти чистые и белые холмы, близкие к небесам, и источники всего блага на земле, являются памятниками того, как Он проявил Свой ужас на Синае. назначенные памятники того Света Его Милосердия, который, подобно снегу, сошел на гору Преображения.

106 Связывая все глубокое наслаждение с ассоциацией с горами, я, конечно, исключаю любые чувства, связанные с наблюдением за сельской жизнью или с архитектурой. Ни одно из этих чувств не возникает из-за пейзажа, так называемого в собственном смысле этого слова: удовольствие, с которым мы видим ухоженный крестьянский сад, или пахаря, хорошо выполняющего свою работу, или группу детей, играющих у дверей коттеджа, совершенно отдельно от того, что мы находим на полях или просторах вокруг них; и красота архитектуры или связанные с ней ассоциации подобным же образом часто облагораживают самый обычный пейзаж; но это не так, если не считать того, что мы всегда можем отличить абстрактный характер пейзажа без посторонней помощи от очарования, которое он черпает из архитектуры. Большая часть величия французского пейзажа заключается в его величественных серых деревенских церквях и фермерских домах с башенками, не говоря уже о соборах, замках и красиво расположенных городах.

107 Одной из главных причин ложного предположения о том, что Швейцария некрасива, является ошибка большинства рисовальщиков, изображающих сосновый лес на среднем

расстоянии темно-зелеными или серо-зеленым, тогда как его истинный цвет всегда фиолетовый, даже на расстоянии двух или трех миль. Пусть любой путешественник, спускающийся по Монтанверту, поищет отверстие шириной в три-четыре дюйма между ближайшими сосновыми ветвями, через которое, стоя в восьми-десяти футах от него, он сможет увидеть противоположные леса на Бревене или Флегере. Эти леса находятся не более чем в двух-двух с половиной милях от него; но он обнаружит, что отверстие заполнено оттенком почти чистой лазури или пурпура, а не зелени.

108 Савойское название этого цветка - "Pain du Bon Dieu" - очень красивое; я полагаю, из-за предполагаемого сходства его белого и рассеянного цветка с упавшей манной небесной.

109 Смотрите ссылку на его картину с камнями в последнем примечании к § 28 главы "Проницательное воображение", том II.

110 Говоря это, я, конечно, не забываю о влиянии моря на жителей Пизы и Венеции; но это отдельная тема, и ее следует рассмотреть в следующем томе.

111

"Прекраснейшими цветами,
Пока длится лето, и я живу здесь, Фиделе,
Я буду украшать твою печальную могилу. У тебя не будет недостатка ни в
цветке, подобном твоему лицу, — бледной примуле, ни в
лазурных, похожих на колокольчики, твоих венах; нет, ни в
листе эглантины, который, не хочу клеветать,
не был Сладостнее твоего дыхания. Красноперка
За щедрый счет принесла бы тебе все это;
Да, и вдобавок покрыла бы тебя мхом, когда нет цветов,
Чтобы загрузить твоё тело на зиму.
Графический интерфейс. Пожалуйста, покончи с этим,
И не играй девичьими словами с тем,
Что так серьезно".

Сама Имоджин, впоследствии охваченная более глубокой страстью, сорвет сорняки — не цветы — и нечто большее:

"И когда
листьями дикого леса и сорняками я засыплю его могилу,
И дважды прочитаю на ней сто молитв,
Сколько смогу, я буду плакать и вздыхать,
И, оставив таким образом его служение, последую за тобой".

112 Если читатель думает, что во времена Генриха Пятого елизаветинский темперамент, возможно, уже проявлялся, пусть он сравнит речь английского герольда, акт 2, сцена 2, "Короля Иоанна"; и в качестве образца исторической заботы Шекспира или уважения средневекового характера широкое использование *артиллерии* в предыдущей сцене.

113 Последний слон.

114 Его любимый сын; номинально его племянник.

115 "Неро Анτικο" нам более знакомо, но Браунинг правильно перевел его, как впоследствии "чиполлино" - "луковичную косточку". Наша дурацкая привычка употреблять иностранные

слова без перевода постоянно лишает нас половины силы иностранного языка. Многие ли путешественники, услышав термин "чиполлино", понимают, что камень раскалывается на концентрические слои, похожие на луковицу?

116 Я имею в виду, что Шекспир почти всегда подразумевает полное различие в *природе* между одним человеческим существом и другим; одно существо от рождения чистое и любящее, другое низкое и жестокое; и он показывает каждого в его сфере как имеющего природу голубя, волка или льва, никогда особо не подразумевая управление или изменение природы каким-либо внешним принципом. Не может быть никаких сомнений в том, что в основном он прав в своем взгляде на человеческую природу; тем не менее, другая форма добродетели иногда действительно существует, и, насколько я помню, он никогда не обращал на нее особого внимания. И к этому суровому взгляду на человечество Шекспир присоединил печальный взгляд на Судьбу, очень напоминающий взгляд древних. Он в высшей степени отличается от Данте тем, что всегда останавливается на последних причинах, а не на первопричинах. Данте неизменно указывает на момент выбора души, определивший ее судьбу, на миг того дня, когда она перестала читать дальше или решила дать плохой совет о Пенестрино. Но Шекспир всегда полагается на силу Судьбы, поскольку она побуждает к окончательному злу; и с бесконечной горечью размышляет о власти злых и бесконечности результата, зависящего, казалось бы, от мелочей. Глупец приносит последние новости из Вероны, и самые дорогие жизни ее благородных домов утеряны; их можно было бы спасти, если бы ризничий не споткнулся на ходу. Отелло кладет свой носовой платок не туда, и ему не остается ничего, кроме смерти. Гамлет берется не за ту фольгу, а остальное - тишина. Гонец Эдмунда на мгновение задерживается в тюрьме, и перо не касается губ Корделии. Солсбери на мгновение задерживается в тауэре, и Артур лежит на камнях мертвый. В целом, по мнению Шекспира, у Гонерильи и Яго в этом мире многое идет своим путем, хотя они и заканчивают плохо. Это булава, которой Смерть пронзает стену королевской крепости; и Беспечность и Безрассудство, грозные, сидят бок о бок со скелетом, вооруженным булавкой.

117 Не старый гостеприимный трактирщик, который чтит своих гостей и был ими почитаем, более полезного или достойного персонажа, чем он, я не знаю; но современный трактирщик, владелец здания в форме фабрики на триста коек; который по необходимости рассматривает своих гостей в свете цифр 1, 2, 3-300, и слишком часто ощущается или воспринимается ими только как руководящее влияние вымогательства.

118 Том III. Глава XIV. § 10.

119 Чисел, xi. 12, 15.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

I. Современный гротеск.

Читатель, возможно, будет несколько сбит с толку разным тоном, с которым в различных отрывках этих томов я говорил о достоинстве выражения. Он должен помнить, что существуют три различные школы выражения, и что невозможно в каждом случае, когда используется этот термин, повторять определение этих трех и различать школу, о которой идет речь.

Существует, во-первых, Великая Экспрессивная школа, состоящая из искренне вдумчивых и любящих художников древности, мастеров своего дела, насколько это было известно в их дни. Орканья, Джон Беллини, Перуджино и Анджелико - его ведущие мастера. Все мужчины, которые его составляют, без исключения *колористы*. К нему принадлежат современные прерафаэлиты.

Во-вторых, Псевдо-экспрессивная школа, полностью основанная на современном развитии, состоящая из людей, которые никогда не овладевали своим искусством и, вероятно, неспособны овладеть им, но которые надеются заменить хорошую живопись чувством. Она в высшей степени характеризуется своим презрением к цвету и может быть наиболее определенно названа Школой Глины.

В-третьих, Школа гротескной экспрессии, состоящая из людей, которые, обладая особой способностью замечать сильные черты характера в чем бы то ни было и искренне восхищаясь ими, упускают из виду связанные с ними утонченности или красоту. Эта школа более или менее склонна улавливать недостатки или странности; и, связывая свою наблюдательность с остроумием или злобой, она создает дикий, веселый или сатирический гротеск в ранней скульптуре, а в наше время - нашу богатую и разнообразную популярную карикатуру.

Я не обратил внимания на эту отрасль искусства в главе, посвященной Идеалу гротеска; отчасти потому, что я не хотел беспокоить разум читателя нашим исследованием великого творческого гротеска, а также потому, что я не чувствовал себя способным дать внятный отчет об этой отрасли, так как никогда досконально не рассматривал силу глаза и руки, задействованные в ее более тонких образцах. Но, несомненно, среди карикатуристов встречаются люди с сильным интеллектом и тонким чувством юмора, и именно на них я намекаю, говоря, что наиболее тонкое выражение часто достигается "небольшими этюдами"; в то время как я говорю о школе псевдоэкспрессионизма, или "высокого искусства", когда говорю, что выражение может "иногда вырабатываться трудом зануд"; ни в том, ни в другом случае я не хочу принизить работу, совершенно отличную во всех отношениях от великих школ экспрессии.

Я сожалею, что до сих пор не смог тщательно изучить силу ума, задействованную в современной карикатуре. Они, однако, всегда частичны и несовершенны; ибо сама привычка искать ведущие линии, с помощью наименьшего возможного количества которых может быть достигнуто выражение, искажает силу *общего* внимания и притупляет восприятие утонченности всей формы и цвета. Не то чтобы величайшие люди не могли время от времени позволять себе карикатуру или преувеличение черт характера, как это постоянно делал Леонардо; но тогда обнаружится, что карикатура состоит не в несовершенном или насильственном *рисовании*, а в тонком и совершенном изображении странных и преувеличенных форм, причудливо сочетающихся: и даже при этом, я полагаю, привычка искать такие условия будет признана вредной; я сильно подозреваю, что ее действие на Леонардо заключалось в усилении его неестественных тенденций в его более высоких работах. Определенное признание смешного присутствует в уголках картин Веронезе — в карликах или обезьянах; но оно *никогда* не карикатурно и не преувеличено. Тинторет и

Тициан вообще вряд ли допускают этот элемент. Они допускают благородный гротеск в полной мере, во всей его причудливости, блеске и благоговении; но никогда ни одна из его форм не зависит от преувеличения, пристрастия или ошибки.¹²⁰

Поэтому я полагаю, что каким бы остроумием, тонкой оценкой обычных характеров или другими интеллектуальными способностями ни обладали современные мастера карикатуры, их метод обучения навсегда лишает их возможности перейти за определенную черту и либо достичь какой-либо из совершенных форм искусства самих по себе, либо понять их у других. Вообще говоря, их власть ограничена использованием ручки или карандаша — они не могут коснуться цвета без смущения; и даже те, чьи работы преследуют более высокую цель и обычно выполняются в цвете, из-за их стремления к *пикантному* выражению, не могут понять благородного выражения. Лесли приводит несколько любопытных примеров этого дефекта восприятия в своей поздней работе об искусстве; например, он говорит о "безвкусных лицах Франции".

С другой стороны, все настоящие мастера карикатуры заслуживают чести в том отношении, что их дар является исключительно их собственным — врожденным и непередаваемым. Никакое преподавание, никакая усердная учеба никогда не позволят другим людям сравняться во многих отношениях с работами Лича или Крукшенка; тогда как сила чистого рисования доступна, в определенных пределах, каждому, у кого хорошее зрение и трудолюбие. Я, правда, не знаю, насколько усердно можно достичь мастерства карикатуриста, уделяя внимание чертам характера; но, несомненно, у мастеров школы эта сила врожденная, с детства.

Дальше. Очевидно, что этот вид искусства может затрагивать многие темы мысли, недоступные никакому другому, и что его влияние на массовое сознание всегда должно быть велико; следовательно, часто может случиться так, что люди с сильной целью скорее выразят себя таким образом (и продолжат делать такое выражение предметом серьезного изучения), чем обратятся к какой-либо менее влиятельной, хотя и более достойной или даже более достойной по своей сути отрасли искусства. И когда сила причудливого воображения сочетается (как это часто бывает) с суровым пониманием природы зла и нежным человеческим сочувствием, возникает горький или патетический дух гротеска, которому человечество в наши дни обязано более тщательным нравственным воспитанием, чем какой-либо другой отрасли искусства вообще.

В поэзии темперамент проявляется в совершенстве в работах Томаса Худа; в искусстве он обнаруживается как в различных произведениях немцев — их лучших, о которых меньше всего думали; так и в большей или меньшей степени в работах Джорджа Крукшенка,¹²¹ и на многих иллюстрациях наших популярных журналов. В целом, наиболее впечатляющими примерами этого в поэзии и искусстве, которые я помню, являются "Песня о рубашке" и гравюры на дереве Альфреда Ретеля, о которых мы уже говорили. Некоторое время назад в "Панче" появилась корреспондентская, хотя и более грубая работа, а именно "Генерал Феврье стал предателем".

Восприятие последней названной гравюры на дереве было во многих отношениях любопытной проверкой современных чувств. Для удобства широкого читателя, возможно, было бы неплохо изложить причину и характер этого события. Все будут помнить, что в начале зимы 1854-1855 годов, столь роковой из-за своей неблагоприятности и нашей собственной непредусмотрительности для нашей армии в Крыму, покойный император России сказал, или сообщалось, что сказал, что "его лучшие командиры, генерал Январь и генерал Февраль, еще не прибыли". Это слово, если оно когда-либо было произнесено, было

одновременно подлым, жестоким и кощунственным; подлым, в точности изменившим настроение всех истинных солдат, что так благородно продемонстрировал сын Саладина, когда он послал в самый момент разгрома своей собственной армии двух лошадей Львиному керу, чья лошадь была убита под ним в схватке; жестоким, поскольку ему не следовало ликовать при мысли о медленной смерти храбрецов в мучениях; кощунственным, поскольку он не мог поверить в то, что его собственная армия потерпела поражение. в нем содержалось обращение к Небесам, лицемерие которого он знал. Сам он умер в феврале; и гравюра на дереве, о которой я говорю, изображала скелет в солдатских доспехах, входящий в свою комнату, на его плаще и гребне белел мокрый снег; он кладет руку на сердце, когда лежит мертвый.

В выполнении этого замысла были некоторые моменты, о которых можно сожалеть, но идея была грандиозной; воспоминание о произнесенном слове и о его ответе едва ли могло быть запечатлено в памяти людей более впечатляющим образом; и я верю, что для всех людей, привыкших к серьезным формам искусства, в нем содержался глубокий и трогательный урок. Примечательным, однако, было то, что это оскорбляло всех людей *не всерьез*, и против этого громко протестовал вежливый формализм общества. Я полагаю, что в наши дни такая участь почти неизбежна для совершенно искреннего творчества, будь то поэзия или живопись; но необычности этой непринужденности добавляло то, что *грубое* бессердечие оскорблялось даже больше, чем вежливое бессердечие. Таким образом, журнал "Блэквуд", который с того времени, когда с присущими ему изяществом, рассудительностью и нежностью он призвал умирающего Китса "вернуться к своим галлипотизмам", [122](#) и до того, когда он частично остановил последние усилия и сократил жизнь Тернера, обладал безошибочным чутьем на неправоту, причинял какую только мог боль и иссушал какие только мог силы в каждом великом уме, который так или иначе находился в пределах его досягаемости; и сделал себя, на пределе своих возможностей, отмороженным и болезнетворным сердцем для самых сильных людей. благородные духи Англии, — сочли себя великодушно оскорбленными этим торжеством по поводу смерти врага Англии, потому что, "доказав, что он обязан претерпеть общую участь всех, он сразу же подтвердил свое братство". [123](#) Значит, при жизни он не был братом? или мы вообще не должны признавать кровь нашего брата, пока она не обрушится на нас с земли? Я знаю, что это общепринятое вероучение, независимо от того, можно ли сомневаться в особой мудрости или христианстве. Возможно, действительно, нехорошо торжествовать победу над мертвыми, но, возможно, еще менее хорошо, что мир так часто пытается восторжествовать над живыми. А что касается ликования по поводу поверженного врага (хотя в мыслях человека, убившего этого монарха, *ничего* не было), следует помнить, что до сих пор были достойные люди, виновные в этом великом злодеянии, — более того, они даже прилаживали слова своего ликования к тимпанам и выходили петь их в танцах. Были даже такие — в том числе и женщины, — которые могли посмеяться над агонией матери, оплакивающей своего погибшего сына, когда этот сын был врагом их страны; и их насмешка была сохранена как достойная того, чтобы быть прочитанной человеческими глазами. Мать Сисары выглянула в окно. "Не Ускорился ли он?" Я не говорю, что это было правильно, тем более что это было неправильно; но только то, что для нас было бы хорошо, если бы мы могли отказаться от нашей привычки думать, что то, что мы говорим о мертвых, имеет больший вес, чем то, что мы говорим о живых. Мертвые либо ничего не знают, либо знают достаточно, чтобы презирать и нас, и наши оскорбления, или лести.

"Хорошо, но, - отвечают, - в нашей человеческой природе всегда будет эта слабость; мы всегда будем, вопреки здравому смыслу, находить удовольствие в том, чтобы воздавать погребальные почести трупу и запечатлевать святость в памяти на мраморе". Тогда, если вы собираетесь это сделать, — если вы хотите отложить свою доброту до самой смерти, - почему

бы, во имя Бога, не отложить также и свою вражду? и если вы решите написать свои давние привязанности на камнях, обрушьте также свой запоздалый гнев на глину. Это было бы справедливо и, в последнем случае, мало, как вы думаете, великодушно. Истинная низость заключается в горькой противоположности — в странной беззаконии нашей глупости. Стоит ли хвалить человека, оказывать ему честь, умолять за него? Было бы вредно восхвалять или умолять за него, пока он жив. Подождите, пока он умрет. Следует ли его оклеветать, обесчестить и поставить в неудобное положение? Постарайся сделать это, пока он жив. Было бы слишком неблагородно клеветать на него, когда он больше не может чувствовать злобы; слишком подло пытаться причинить ему боль, когда он уже не испытывает страданий. Займитесь делом, вы, несправедливые, вы, лживые, вы, жаждущие боли! Смерть близка. Это ваш час и власть тьмы. Подождите, вы, справедливые, вы, милосердные, вы, верные в любви! Подожди еще немного, ибо это не твой отдых.

"Хорошо, но, - по-прежнему отвечают, - разве в самом деле не великодушно плохо отзываться о мертвых, поскольку они не могут защитить себя?"

Почему они должны? Если вы лживо отзываетесь о них плохо, это касается вас, а не их. Эта твоя ложь "повредит такому человеку, как ты есть", несомненно, она повредит тебе самому; но эта глина или освобожденная от нее душа - никоим образом. Аджийский щит, сложенный в семь раз, никогда не выдерживал удара копья, как этот газон, усыпанный маргаритками. То, что ты говоришь об этих тихонях, целиком и полностью касается мира и тебя. Ложь, действительно, будет стоять своей надлежащей цены и выполнит назначенную работу; вы можете погубить ею мириады жизней, — вы можете остановить этим прогресс веков, — вам, возможно, придется заплатить за это своей собственной душой, — но что касается того, что она потреплет один уголок сложенного савана, не думайте об этом. У мертвых нет никого, кто мог бы их защитить! Нет, у них есть два защитника, достаточно сильных, чтобы справиться с этой необходимостью, — Бог и червь.

II. Расщелина в скале.

Я хорошо понимаю, насколько недостаточным и, в некоторой степени, насколько спорным должно показаться геологам приведенное в предыдущих главах описание расщеплений кристаллических сланцев. Но у меня было несколько причин, какими бы хорошими или плохими они ни были, для того, чтобы рассматривать этот предмет таким образом. Первое заключалось в том, что, рассматривая науку о художнике в высшей степени как науку о *аспектах* (см. Т. III. Глава. XVII. § 43), я держал себя во всех своих исследованиях природных объектов, насколько это было возможно, в состоянии неосведомленного наблюдателя внешней стороны вещей, воспринимая просто те впечатления, которые сначала вызывают внешние явления. Ибо естественная тенденция точной науки состоит в том, чтобы заставить ее обладателя искать и в высшей степени видеть вещи, связанные с его особыми областями знания; и поскольку всякая точная наука должна быть строго ограничена, его видение природы соответственно ограничивается. Я заметил, что все наши молодые художники-фигуристы были во всех отношениях *слепы* из-за своего знания анатомии. Они видели только определенные мышцы и кости, расположение которых они выучили наизусть, но не могли, из-за очень большого значения в их сознании этих фрагментарных знаний, увидеть реальное движение, цвет, округлость или любое другое тонкое качество человеческой формы. И я был совершенно уверен, что если бы я исследовал анатомию гор с научной точки зрения, то точно так же ошибся бы и во внешних аспектах. Поэтому, приступая к исследованиям, результаты которых приведены на предыдущих страницах, я закрыл все геологические книги

и постарался, насколько это было возможно, увидеть Альпы простым, бездумным и не теоретизирующим образом; но *увидеть* их, если это возможно, основательно. Если я ошибаюсь в каком-либо из утверждений, сделанных после такого рода исследования, сам факт этой ошибки интересен, поскольку показывает, какой обман внешние аспекты холмов рассчитаны вызвать у непредвзятого наблюдателя; но, независимо от того, ошибочны они или верны, я полагаю, что приведенные мной результаты - это те, которые естественно поразили бы художника, и *должны* поразить его, точно так же, как кажущаяся куполообразной форма неба и излучение солнечного света должны быть отмечены им как живописные явления, хотя небо не куполообразное, и хотя излучение солнечных лучей - это обман зрения. Однако есть один или два пункта, по которым мое мнение может показаться более противоположным обычным позициям геологов, чем они есть на самом деле, из-за того, что я опустил многие *уточняющие* утверждения, опасаясь ввести читателя в заблуждение. Их я должен здесь кратко затронуть. И, во-первых, я знаю, что меня будут допрашивать за то, что я недостаточно подробно остановился на сланцевых расщелинах, идущих поперек ряда пластов, и за то, что, вообще говоря, сланцевые кристаллические породы были просто высушенными слоями слюдянистого песка, в котором чешуйки слюды естественным образом лежат параллельно слоям или только под таким углом к ним, который постоянно принимают на себя дрейфующие частицы. Причина этого просто в том, что мой собственный горный опыт *всегда* вел меня среди скал, которые производили такое впечатление; что, как правило, художники, ищущие самые благородные горные пейзажи, тоже попадают в такие скалы, и что поэтому я решил, что лучше всего полностью объяснить их структуру, просто сославшись (в главе X. § 7) на любопытные результаты поперечного расщепления среди более мягких сланцев, и предоставив читателю продолжить расследование, если он захочет это сделать; хотя, на самом деле, для художника очень мало имеет значения, является ли сланцевая расщелина более мягкой. поперек грядок или нет, потому что для него всегда важна сама ложбинка, а расслоение, если оно противоречит ей, обычно настолько неясно, что естественно и, следовательно, должным образом упускается из виду. Касаясь спорного вопроса о том, являются ли слюдистые структуры метаморфических пород результатом последующей кристаллизации или водного осаждения, у меня не было особого желания высказываться: весь предмет казался мне тем более загадочным, чем больше я его изучал; но мои собственные впечатления всегда были в пользу водного осаждения; ни в таких случаях, как отложения Маттерхорна (изображены на [фото 39](#)), относительно которых, в порядке исключения, я позволил себе немного теоретизировать, этот вопрос не кажется мне спорным.

И в этом моем чувстве меня подтвердил Де Соссюр; единственный писатель, от помощи которого я не отказался в ходе этих расспросов. *Его* я получил вот по какой причине: все другие авторы—геологи, работы которых я изучал, были заняты поддержанием той или иной теории и всегда собирали материалы в ее поддержку. Но я обнаружил, что Соссюр отправился в Альпы, как я и сам хотел, только для того, чтобы *посмотреть* на них и описать их такими, какие они есть, любя их всем сердцем — любя их, настоящие Альпы, больше, чем себя, или чем науку, или какие-либо научные теории; и поэтому я нашел его описания ясными и заслуживающими доверия; и что, когда я сам не посещал какое-либо место, отчет Соссюра о нем всегда можно было принять без вопросов.

Не то чтобы у самого Соссюра была любимая теория, как у других людей; только она совершенно подчинена его любви к Альпам: он стойкий сторонник водной кристаллизации горных пород и никогда не упускает удобного случая нанести удар по хаттонцам; но его возможности всегда *справедливы*, его описание того, что он видит, совершенно беспристрастно; только когда он возвращается домой и приводит в порядок свои бумаги, он

вставляет маленькие абзацы с водянистым уклоном, и никогда ни одного абзаца без уважительной причины. Возможно, он может не обращать внимания на свидетельства противоположной стороны; но в Альпах магматические изменения горных пород и способы их поднятия кажутся мне предметами чрезвычайно трудными и загадочными, и Соссюр всегда обращается с ними именно так; свидетельства первоначального *отложения* водой сланцевых кристалликов кажутся ему, как и мне, часто совершенно отчетливыми.

Итак, универсальный принцип Соссюра был именно тем, на котором я основал свой рассказ о сланцевых кристаллинах: "Верность единому принципу, независимо от того, где находятся ложа, в горных сланцах, как параллельные деления между слоями сланца и его композициями".—*Voyages*, § 1747. Я знаю, что это произвольный, а в некоторых случаях, безусловно, ложный принцип; но допущение его Де Соссюром доказывает все, что я хочу доказать, а именно, что слои кристаллических сланцев находятся в Альпах в таком большом количестве случаев, соответствующих направлению их слоистости, что даже осторожный рассуждающий может предположить, что такое соответствие универсально.

Однако следующий пункт, по которому мне будут возражать, — это тот, по которому я высказываюсь с гораздо меньшей уверенностью, поскольку в этом сам Соссюр против меня, а именно параллельность пластов, спускающихся под Монбланом. Соссюр дважды утверждает, §§ 656, 677, что они расположены в форме веера. Я могу только повторить, что каждое измерение и каждый рисунок, которые я делал в Шамуни, приводили меня к выводам, изложенным в тексте, и поэтому я оставляю этот предмет лучшим исследователям; этот факт неоспорим и единственный, на котором для моей цели необходимо настаивать, что независимо от того, являются ли слои в Шамуни лучистыми или нет, для глаза художника они обычно параллельны; и во всех Альпах нет явления более постоянного, чем закругление поверхностей по краям наклонных наружу слоев, как видно на моих рисунках [37](#), [40](#), и [48](#), и это особенно в самых величественных горных массивах. Compare De Saussure of the Grimsel, § 1712: "Toujours il est bien remarquable que ces feuillets, verticaux au sommet, s'inclinent ensuite, comme à Chamouni, contre le dehors de la montagne:" and again of the granite at Guttannen, § 1679: "Ces couches ne sont pas tout-a-fait verticales; elles s'appuient un peu contre le Nord-Est, ou, comme à Chamouni, contre le dehors de la montagne." Again, of the "quartz micacé" of Zumloch, § 1723: "Ces rochers sont en couches à peu près verticales, dont les plans courent du Nord-Est au Sud-Ouest, en s'appuyant, *suivant l'usage*, contre l'extérieur de la montagne, ou contre la vallée." Again, on the Pass of the Griés, § 1738: "Le rocher présente des couches d'un schiste micacé rayé comme une étoffe; comme de l'autre côté ils surplombent vers le dehors de la montagne." Не ссылаясь на другие отрывки, я думаю, что простых слов Соссюра "*suivant l'usage*" достаточно, чтобы оправдать мое утверждение в главе XIV. § 3; только читатель, конечно, должен всегда помнить, что каждое мыслимое расположение пластов имеет место в Альпах, и все, что я хочу сказать в целом, это то, что там, где массы наиболее огромны и впечатляющи и образованы из сланцевых кристаллических пород, там бег пластов вверх, так сказать, изнутри горы к ее поверхности, по всей вероятности, станет заметной чертой пейзажа с точки зрения художника. Одна несколько необычная форма, которую принимают горизонтальные пласты сланцевых кристалликов или гранита, описана Соссюром с необычайным восхищением; и этот отрывок заслуживает внимания, поскольку он отражает террасный идеал горных пород в средние века. Место действия находится в Валь Форматца.

"Indépendamment de l'intérêt que ces couches présentent au géologiste sous un nombre de rapports qu'il seroit trop long et peut-être inutile de détailler, elles présentent même pour le peintre, un superbe tableau. Je n'ai jamais vu de plus beaux rochers et distribués en plus grandes

masses; ici, blancs; là, noircis par les lichens; là, peints de ces belles couleurs variées, que nous admirions au Grimsel, et entremêlés d'arbres, dont les uns couronnent le faîte de la montagne, et d'autres sont inégalement jetés sur les corniches qui en séparent les couches. Vers le bas de la montagne l'œil se repose sur de beaux vergers, dans des prairies dont le terrain est inégal et varié, et sur de magnifiques châtaigniers, dont les branches étendues ombragent les rochers contre lesquels ils croissent. En général, ces granits en couches horizontals redent ce pays charmant; car, quoiqu'il y ait, comme je l'ai dit, des couches qui forment des saillies, cependant elles sont pour l'ordinaire arrangées en gradins, ou en grandes assises posées en reculement les unes derrière les autres, et les bords de ces gradins sont couverts de la plus belle verdure, et d'arbres distribués de la manière la plus pittoresque. On voit même des montagnes très-élevées, qui ont la forme de pain de sucre, et qui sont entourées et couronnées jusqu'à leur sommet, de guirlandes d'arbres assis sur les intervalles des couches, et qui forment l'effet du monde le plus singulier."- Voyages, § 1758.

Еще одно утверждение, которое я сделал в общих чертах, ссылаясь на те характеристики, которые так трудно дать, не сбивая читателя с толку, к этому приложению, касалось обычно большей твердости вершин гор по сравнению с их склонами. Мой собственный опыт в Альпах подсказал мне несколько исключений из этого закона; но, по словам Соссюра, в ареале Фурка-дель-Боско есть одно очень интересное. (Voyages, § 1779.)

Наконец, на странице 186 этого тома я упомянул о различных расщеплениях эгилей, из которых только одно было объяснено и проиллюстрировано. Я не намеревался рассматривать этот предмет столь пристрасно; и на самом деле подготовил длинную главу, объясняющую взаимосвязь пяти различных и важных систем расщепления у эгвейн шамуни. Однако, когда она была написана, я обнаружил, что она выглядит настолько отталкивающей для читателей в целом и доказывает так мало интересного даже для читателей в частности, что я отменил ее, оставив только описание того, что я мог бы, возможно, не без оснований (исходя из первого представления об этом в Liber Studiorum) назвать декольте Тернера. Следующий отрывок, который был введением к этой главе, может служить доказательством того, что я не проигнорировал остальные, хотя после долгого изучения я обнаружил, что отрывок Тернера был основным:

"Одним из основных различий между этими кристаллическими массами и слоистыми породами в отношении их внешне видимой структуры является тонкая сложность и количество *рядов* в их кристаллических расщеплениях. Слоистые массы всегда имеют простую понятную организацию; их пласты лежат в одном направлении, а определенные трещины и изломы этих пластов лежат в других четко определяемых направлениях; редко допускается более двух или трех *различных* направлений этих изломов. Но если путешественник намеренно займется наблюдением за тенями на эгильях Шамуни, когда солнце движется вокруг них, он обнаружит, что почти каждые четверть часа становится виден новый *ряд* ложбин, не беспорядочный, а ряд линий, наклоняющихся в каком-то одном определенном направлении, и это настолько определенно, что, если бы он видел эгиль только в этот момент, он, несомненно, предположил бы, что его внутренняя структура полностью регулируется линиями ложбины, которые тогда были видны. Однако пусть он подождет еще четверть часа, и он увидит, что эти линии полностью исчезают по мере того, как солнце огибает их; и другой набор, возможно, совершенно противоположный им и, несомненно, лежащий в другом направлении, так же постепенно станет видимым, чтобы, в свою очередь, исчезнуть, и за ним последует третья схема структуры.

Эти "расплывчатые взгляды" на геологию эгилей часто повергали меня в отчаяние от того, что я когда—либо смогу дать какой-либо отчет об их образовании; но как раз по мере того,

как я начинал осознавать бесконечную сложность их структуры, один великий факт становился все более заметным и удивительно рельефным, - что сквозь эту неразрывную сложность всегда проявлялся *какой-то* авторитетный принцип. Не имело значения, в какой час дня эгиль подвергался допросу, в этот час у них была система строения, соответствующая текущему моменту. Среди их силы никогда не было смятения или анархии, но был невыразимый порядок, только более совершенный, потому что непостижимый. Они отличались от более низких гор не только большей компактностью, но и большей дисциплиной.

Ибо, заметьте, линии, вызывающие эти отдаленные эффекты тени, не являются, как это часто бывает в менее благородных породах, настоящими трещинами в теле горы; ибо, если бы это было так, из того, что только что было сказано, следовало бы, что эти эгили были растресканы насквозь во всех направлениях и, следовательно, на самом деле слабее, а не прочнее, чем другие породы. Но видимость разлома является полностью внешней, и сочленение или параллельность линий указывает не на фактическое раскалывание породы, а просто на склонность породы к гармоничному раскалыванию, когда она вынуждена это делать. Таким образом, в раковинообразных разломах на склоне Эгюй-Блетьер порода на самом деле не разделена, как это кажется, на последовательные полые пластины. Поднимитесь поближе к внутреннему углу между одним слоем породы и следующим, и вся масса окажется так же прочно соединенной, как кусок стекла. Между слоями нет абсолютно никакой трещины — нет, не настолько, чтобы лезвие перочинного ножа могло проникнуть на четверть дюйма; ¹²⁴ но такая тонкая предрасположенность к симметрии трещин в сердце цельной породы, что следующая молния, ударившая по этому краю, отколет осколок в форме раковины или серию осколков; и ломает его либо так, чтобы продолжить линию одной из существующих сторон, либо по какой-то другой линии, параллельной этой. И все же эта решимость разбиваться на осколки в форме ракушек, разбегающиеся на север и юг, характерна только для скалы в этом месте и в некоторых других местах, где подобные обстоятельства выявили этот своеобразный юмор. Пройдя еще сорок ярдов, он будет столь же решительно настроен рвануть в другом направлении, и ничто не убедит его в обратном. Через сорок ярдов он снова изменит свое решение и развернет свои грядки на другую четверть окружности; и все же все эти чередующиеся капризы являются частями одного могучего непрерывного каприза, который лишь на время замаскирован, как нити одного цвета в узорчатой ткани переплетаются с нитями другого; и, таким образом, издали видно, что точно такая же ложбинка повторяется снова и снова в разных местах, образуя систематическую структуру; в то время как другие группы ложбинок станут видны в свою очередь, либо когда мы сменим место наблюдения, либо когда солнечный свет изменит направление своего падения ".

Я думаю, что ни один геолог, интересующийся этим предметом, не должен пройти мимо одной части этих пород, а именно небольшого отрога Блейтиер, изображенного на [рисунке 29](#). 3. Как показано на рисунке, он виден с морены ледника Шармоз, его вершина находится на 40 ° южной широты, а ложбина ложбины наклонена влево или на юго-восток, к эгюй Блейтер. Если, однако, мы спустимся к оконечности самих скал, справа, мы обнаружим, что все эти толстые скальные балки на самом деле *распилены на вертикальные бревна* другими расщелинами, иногда такими тонкими, что кажутся почти сланцевыми, направленными прямо на юго-восток, против эгюйя, как если бы при продолжении они распиливали его насквозь; наконец, пересечем отрог и спустимся к леднику внизу, между ним и Эгюй-дю-План, и обнаружим, что нижняя часть отрога представляет собой самые великолепные замшелые поверхности, такие как: через который слабо прослеживается истинная

гнейситовая спайность, опускающаяся *под прямым углом* к слоям на рис. 3 или под Эгюий Блейтер, таким образом совпадая с пластами Ла Кот.

Я забыл отметить, что вид на этот Эгиль-Блетьер, приведенный на [табличке 39](#), был сделан со станции, обозначенной на справочном рисунке *q*, [стр. 163](#); а набросок Эгиль-дю-План на [стр. 187](#), со станции, обозначенной на том же рисунке как *r*, представляет собой во многих отношениях чрезвычайно интересную точку наблюдения; в то время как ход перехода от протогайна к гнейсу представляет более примечательные явления на спусках от этой точки ближе к Тапия, чем в любом другом легкодоступном месте.

Различные интересные описания расщепления гранита можно найти у Де Соссюра, главным образом в его рассказах о Гримзеле и Сен-Готарде. Нижеследующий отчет о его наблюдениях за расположением кроватей (1774), возможно, покажет читателю, как долго я задержал бы его, если бы попытался описать все сопутствующие явления: "Есть ли у австралийца любопытство к гнейсу и гранитным прожилкам, вертикальным ложам в Гуттаннене; меланжам горизонтали и вертикали в Лаутерааре; маршрутам по вертикали в Гримселе и на Гри; маршрутам по горизонтали в Дансе". долина Формацца, и в завершение — тройственная вертикальная вылазка в Альпах, а также посещение Большого озера".

III. Логическое образование.

В предисловии к третьему тому я упомянул о с каждым днем укрепляющемся во мне убеждении в необходимости более точного логического воспитания нашей молодежи. Поистине, среди самых прискорбных и практически пагубных слабостей современного английского ума, пожалуй, главной является его обычная неспособность уловить связь между любыми двумя идеями, в которых есть элементы как противоположности, так и взаимосвязи. Это с необычайной фатальностью проявляется в смутных попытках наших богословов ответить на возражения, выдвигаемые вольнодумцами относительно природы и происхождения зла; но едва ли найдется предложение, написанное по какому-либо вопросу, требующему тщательного анализа, авторами, которые еще не начали осознавать влияние собственного тщеславия (а таких среди богословов слишком много), которое не содержало бы какого-нибудь наполовину прискорбного, наполовину нелепого логического изъяна, - такие изъяны являются неизменным следствием того, что человек старается сказать что-либо ученым, а не вразумительным тоном.

Возьмем, к примеру, предложение из книги Дж. А. Джеймса "Встревоженный исследователь": "Великий принцип заключается в том, что *субъективная религия, или, другими словами, религия в нас*, возникает и поддерживается путем сосредоточения ума на *объективной религии, или фактах и доктринах Слова Божьего*".

Полностью вырежьте слова, которые я выделил курсивом, и у предложения появится смысл (хотя и ни в коем случае не важный). Но из-за своей многословности это превращается в чистую бессмыслицу; ибо "факты" не являются ни "объективной", ни "субъективной" религией¹²⁵; они вообще не являются религией. Вера в них, сопровождаемая определенными чувствами, является религией; и это всегда должна быть религия "в нас", ибо в ком же еще она должна быть (если не в ангелах; что не сделало бы ее менее "субъективной"). Называть доктрины "объективной религией" так же рационально, как называть мольбы "объективным состраданием"; и единственный реальный факт, имеющий какую-либо значимость, который можно вывести из этого предложения, заключается в том, что автор искренне хотел сказать что-то глубокое, но сказать было нечего.

К этому же недостатку интеллекта в благотворительности следует отнести многие печальные случаи особых просьб, которые мы постоянно слышим с кафедры. В 1853 году я услышал в Эдинбурге проповедь ведущего и превосходного пресвитерианского священника на тему, которая обычно нравится протестантской аудитории, а именно о неприличии и порочности поста. Проповедник полностью отрицал, что в Новом Завете есть какие-либо основания для поста; заявил, что было назначено много праздников, но не было постов; с большой энергией настаивал на словах "запрещающих вступать в брак и повелевающих воздерживаться от мяса" и т. Д., Как описательных для латинизма, и *ни разу* в протяжении длинной проповеди не произнес ни единого слова, которое могло бы напомнить слушателям о существовании таких текстов, как Матфея iv. 2 и vi. 16, или Марка ix. 29. Я слышал много проповедей от римско-католических священников, но я никогда еще не слышал, чтобы в самых сильных частях католицизма столь чудовищный пример особой мольбы приводился; фактически, это никогда не могло произойти в проповеди какого-либо уважаемого римско-католического священника; ибо романисты с юности приучены к аргументации и всегда в какой-то степени правдоподобны.

Конечно, в таких случаях невозможно определить, насколько проповедник, добросовестно принявший решение по этому вопросу путем предшествующих размышлений и искренне желающий произвести впечатление своим выводом на свою паству, может считать, что его цель будет наилучшей и даже оправданно достигнутой, если он будет настаивать на всем, что говорит в пользу его позиции, и полагаться на слабые головы своих слушателей, которые не обнаружат аргументов в пользу обратного; опасаясь, что, если он изложит в какой-либо соразмерной мере соображения другой стороны, он может быть не в состоянии вовремя отведено ему, чтобы справедливо сформулировать свой вывод. Хотя я считаю это совершенно ложной точкой зрения, она, тем не менее, понятна и простительна, особенно для человека, знакомого со способностями публики к рассуждению; хотя сами эти способности наполовину обязаны своим недостаткам столь недостойному обращению. Но, в целом, и при широком взгляде на то, как ораторы и учителя страны берутся за свое дело, результаты почти непостижимы из-за общего признания специальной мольбы как *искусства, которому следует обучать* молодежь. Главное, чему мы должны научить нашу молодежь, — это *видеть* что-либо, — все, что способны видеть глаза, данные им Богом. Суть того, чему мы *do* учим их, — это *что* говорить. Насколько у меня есть опыт преподавания, ни один мужчина никогда не мечтает научить мальчика вникать в суть вопроса; продумывать его; избавляться от страсти и желания в процессе мышления; или не бояться мужского лица, открыто заявляя об установленном результате. Но *говорить* что угодно в бойкой и изящной манере, — придавать эпиграмматический оборот ничему, — гасить смутное восприятие слабого противника и хитро парировать ответные выпады сильного, — изобретать пробелы в речи, чтобы передохнуть, и скользкости в речи, чтобы спрятаться, — отшлифовывать злобу до самой смертоносной остроты, превращать профессию в самую кажущуюся тень и маскировать личный интерес под самым благовидным предлогом, — всем этим навыкам мы определенно учим, как основному искусству бизнеса и жизни. Есть странный смысл в том, что риторика Аристотеля была принята в наших университетах в качестве учебного пособия. Шулерство в картах — достаточно низменная профессия, но, право же, было бы разумнее напечатать кодекс ловкости игрока и *использовать* его в качестве учебного пособия, чем делать ловкость человеческой речи и умное перетасовывание черных точек в человеческом сердце первым предметом изучения нашей политической молодежи. Опять же, "Этика" Аристотеля, хотя и содержит несколько проницательных рассуждений, интересных для *пожилого* читателя, все же настолько абсурдно нелогична и софистична, что если молодой человек однажды прочел их с какой-либо верой, должны пройти годы, прежде чем он оправится от вызванной путаницы в мыслях и ложных привычек аргументации. Если бы была

хоть малейшая ловкость или изобретательность в отстаивании ложной теории, могло бы найтись какое-то оправдание для сохранения "Этики" в качестве школьного учебника, при условии, что только учитель, впервые открыв его, постарался указать, что христианские добродетели, а именно: любить всем сердцем, душой и силой; сражаться не так, как тот, кто бьет кулаком по воздуху; и делать с *помощью* все, что подвернется под руку, — никоим образом не могут быть определены как "привычки выбирать умеренно". Но аристотелевские придирки настолько поверхностны, что я рассматриваю сохранение книги как признание наших университетов в том, что они считают практику в поверхностных придирках одной из важнейших дисциплин для молодежи. Возьмем, к примеру, различие между "зависть" и "радуясь злу" (φθόνος и ἐπιχαιρκαία), во второй книге этики, а именно: что зависть огорчается, когда кто-нибудь сталкивается с добром-удача; но "rejoicer на зло пока не попадает горевать, так как даже радоваться" (различие между *добром* и *злом*, как субъекты эмоций, находясь при этом опущены, и лишь словесное противостояние горя и радости поймали в); и помыслить в результате, в сознании большинства молодых людей, вынуждены взять на уловки таких слов, как это (и есть их слишком много даже в лучших греческих писателей) для предметов ежедневного изучения и восхищения; теории этики, к тому же, так безнадежно несостоятелен, что даже придирка не всегда лицо его,—нет, не поможет это точно первый и самый важный пример добродетели, Аристотель имеет дать, и именно тот, который мы могли бы считать, что его теория будет установлены наиболее аккуратно; для определения понятия "воздержание" в качестве средства, и невоздержание, как один родственник крайности, не умея найти в противоположную крайность, он убегает с извинениями, что тот человек, который грешит в другую крайность ", не имеет точного названия; так, в целом, он не существует!"

Я хорошо знаю общее порицание, с которым люди, разоренные ими, встречают возражения против такой бесполезности так называемого образования, — обычную ссылку на то, что "упражнять ум можно чем угодно". Это совершенно ложная идея. Человеческая душа в молодости - это *не* машина, шестеренки которой можно отполировать любой водорослью или кирпичной пылью, оказавшейся под рукой; и, приведя ее в рабочее состояние, в исправном, пустом и смазанном состоянии, заводи свой бессмертный локомотив в двадцать пять или тридцать лет, отправляйся экспрессом от Узких Ворот по Узкой дороге. Весь период юности - это, по сути, период формирования, назидания, наставления, я использую эти слова с их весомостью; накопления запасов, утверждения жизненных привычек, надежд и вер. Нет ни одного часа, в течение которого не трепетали бы судьбы, — ни одного мгновения, когда, однажды пройдя, можно было бы снова выполнить назначенную работу или нанести забытый удар по холодному железу. Достаньте свою вазу венецианского стекла из печи и обсыпьте ее мякиной, пока она прозрачно горит, и восстановите ее чистоту и рубиновое великолепие, когда на нее подует северный ветер; но не думайте засыпать мякиной ребенка, только что покинувшего Божье присутствие, и вернуть ему небесные краски — по крайней мере, в этом мире.

120 Сравните камни Венеции, том iii. глава iii. § 74.

121 В целом, работы Крукшенка имеют наибольшую ценность из всех произведений этого класса, произведенных в Англии.

122 Заметка в "Блэквуде" еще более непристойна; то обстоятельство, что Китс вырос хирургом, является основным предметом шуток в пьесе. Ему говорят: "Лучше и мудрее быть изголодавшимся аптекарем, чем изголодавшимся поэтом". — *"Жизнь Китса" Милнса*, том I, стр. 200, и сравните стр. 193, 194. Возможно, кто-то может сказать, что я придаю слишком большое значение злу низменной критики; но те, кто так думает, никогда правильно не понимали ни ее масштабов, ни охвата того сурового высказывания Джонсона (Idler, № 3, 29 апреля 1758 г.): "Мало ли тот (кто принимает на себя роль критика) задумывается о том, скольких безобидных людей он вовлекает в свою собственную вину, уча их быть вредными без злонамеренности и повторять возражения, которых они не понимают". И поистине, не только в этом роде, но и во всех вещах вообще, на мой взгляд, нет более прискорбного или удивительного предмета размышления, чем сила дурака. В мировых делах нет такого великого или доброго замысла, чтобы не потребовалось двадцать мудрецов, чтобы продвинуть его вперед на несколько дюймов, и один глупец может остановить его; нет зла столь великого или ужасного, которое не было бы таким, чтобы после того, как множество советников приняли меры, чтобы предотвратить его, один глупец разрушит его. Мор, голод и меч даются в руки дураку так же, как стрелы - в руки великану; и если бы он был одет в подходящую одежду, паутиной для нее были бы вретисце и соболю; бубенчики на его шапке - летящие мячи; его значок - медведица, у которой отняли детенышей; и его безделушка - лопата пономаря.

123 Кстати, это сомнение в возможности смерти императора до тех пор, пока он не докажет это, является любопытным фактом в истории шотландской метафизики девятнадцатого века.

124 Следующая выдержка из моего дневника относится к единственному случаю, когда я помню какое-либо появление источника или бьющей через внутренние трещины воды в эгиле.

"20 августа. Поднимался по морене, пока не достиг подножия Блайттера; верхняя часть морены была чересчур рыхлой и неровной; покрыта свежим снегом; скалы были окутаны туманом, и легкий мокрый снег, состоящий из мелких крупинок размятого снега, продолжал бить мне в лицо; к тому же было очень холодно, хотя термометр показывал 43 °, но ветер был как при английской декабрьской оттепели. Однако я добрался до основания эгюиля, одного из самых величественных и размашистых кусков гранита, которые я когда-либо видел; маленький журчащий ручеек, вытекающий из трещины, недостаточно широкой, чтобы я мог просунуть руку, издавал странный глухой звон в плотной скале и переливался через ее выступы со звуком и последовательной волной воды из бутылки с узким горлышком, покрывая скалу льдом (который, должно быть, замерз там прошлой ночью) толщиной в два дюйма. Я выровнял вершину Бревена и обнаружил, что она немного ниже меня; ледник Чармоз слева сошел с морены в виде обломков neve и вернулся под темные стены Чармоза, затерявшись в облаках".

125 Если эти два неудачных слова прочнее закрепятся в языке, то вскоре наши философы откажутся называть свой обед "ужином", но всегда будут говорить о нем как о своем "объективном аппетите".

КОНЕЦ ЧЕТВЕРТОГО ТОМА.